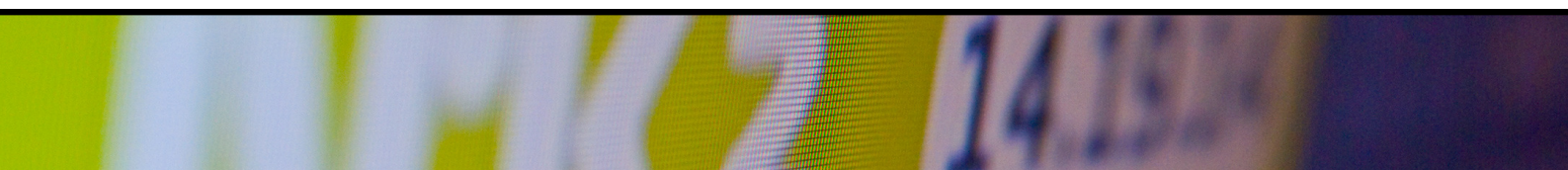


Norsk dokumentarfilm; For knapper, glansbilder og ren idealisme?



En kvalitativ undersøkelse av samhandlingen mellom uavhengige produsenter, Norsk filminstitutt og kringkasterne NRK og TV2.

Thea Karina Nesmann Berntsen
Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for informasjons- og medievitenskap
September 2008



Forord

Arbeidet med denne oppgaven har både vært morsomt, interessant og slitsomt. Selv om det har vært en utrolig lærerik prosess, skal det bli godt å levere. Jeg vil først takke min veileder Lars Arve Røssland for konstruktiv kritikk og nyttige innspill. Uten ham hadde ikke oppgaven blitt den samme. Jeg vil også takke informantene som velvillig stilte opp for å svare på mine spørsmål, uten dem ville ikke undersøkelsen blitt like nyansert. Mine medstudenter fortjener også en takk for saklige og usaklige diskusjoner på lesesalen, uten dem ville ikke det siste året vært like gøy.

Til slutt fortjener familie og venner en stor takk, spesielt Tale Nesmann Berntsen og Torhild Nesmann Halvorsen for at de har støttet meg, lest korrektur og kommet med nyttige innspill i slutfasen. Helt til slutt vil jeg takke Kjartan, for fin forside og for å være der for meg hele tiden.

Thea Karina Nesmann Berntsen

Galgeberg 31.08.08

Innhold

1	INNLEDNING.....	1
1.1	TIDLIGERE FORSKNING	3
1.2	OPPGAVENS OPPBYGGING.....	4
2	HISTORIKK, FORMELLE RAMMEVILKÅR OG FINANSIERING.....	6
2.1	DOKUMENTARFILMENS UTVIKLING I NORGE	6
2.2	VEIVISER TIL SYNERGI OG PRODUKTIVITET?.....	10
2.3	REGLER OG LOVVERK.....	11
2.4	FINANSIERINGSAKTØRENE INNEN DOKUMENTARFILMFELTET	12
2.4.1	<i>Kringkasterne</i>	13
2.4.2	<i>Norsk filminstitutt</i>	14
2.4.3	<i>Andre norske finansieringskilder</i>	15
2.4.4	<i>Finansieringskilder utenfor Norges grenser</i>	16
2.5	OPPSUMMERING	16
3	TEORETISKE PERSPEKTIVER	18
3.1	ULIKE SYN PÅ DOKUMENTARFILMSJANGEREN	18
3.2	DOKUMENTARFILMBRANSJEN SOM FELT	20
3.2.1	<i>Feltbeskrivelse av dokumentarfilmbransjen</i>	23
3.3	PROFESJONALISERING AV FELT.....	26
3.4	PRESSEETISKE IDEAL	28
3.4.1	<i>Objektivitet</i>	28
3.4.2	<i>Integritet</i>	29
3.4.3	<i>Uavhengighet</i>	30
3.4.4	<i>Troverdighet</i>	30
3.5	OPPSUMMERING	31
4	METODE.....	32
4.1	INFORMANTUTVALGET	32
4.1.1	<i>Presentasjon av informantene</i>	33
4.2	INTERVJUSITUASJONEN	34
4.3	FRAMSTILLING OG ANALYSE AV DATAMATERIALET	36
4.4	OPPGAVENS RELIABILITET, VALIDITET OG ANALYTISKE KOMPLEKSITET.....	36
4.5	OPPSUMMERING	38
5	RAMMER FOR DOKUMENTARFILMFELTET: NORMER OG IDEALER	39
5.1	EN GOD DOKUMENTARFILM - FORNUFT ELLER FØLELSER	39
5.2	ETISKE FORUTSETNINGER FOR DOKUMENTARFILMPRODUKSJON	42
5.2.1	<i>Integritet, uavhengighet og troverdighet</i>	44

5.3	ETISKE UTFORDRINGER I FORHOLD TIL KINO- VERSUS TV- VISNING	48
5.4	ETISKE REALITETER ELLER UTOPISE IDEAL: ET EKSEMPEL.....	50
5.5	OPPSUMMERING	54
6	RAMMER FOR DOKUMENTARFILMFELTET: REALITETENE	55
6.1	FINANSIERINGSPROESSEN	55
6.1.1	<i>Virkeligheten venter ikke</i>	57
6.1.2	<i>Fører regulering til kvalitet?</i>	58
6.1.3	<i>Forhold til sekundære finansieringsaktører</i>	60
6.2	UTVIKLING OG PROFESJONALISERINGSTENDENSER	62
6.2.1	<i>Film eller familie?</i>	66
6.2.2	<i>Muligheter for å lage kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm</i>	68
6.2.3	<i>Opprettholdes uavhengighet, integritet og troverdighet?</i>	72
6.2.4	<i>Sponsing – konsekvenser og innskjerping</i>	74
6.3	OPPSUMMERING	77
7	OPPSUMMERENDE OG KONKLUDERENDE BETRAKTNINGER	78
8	LITTERATURLISTE.....	81
8.1	AVISER OG TIDSSKRIFT	82
8.2	STORTINGSMELDINGER, RAPPORTER OG OFFENTLIGE DOKUMENT	83
8.3	INTERNETTARTIKLER OG NETTSIDER.....	84
9	VEDLEGG.....	87
9.1	INTERVJUGUIDE:	87

1 Innledning

Filmbransjen i Norge velger selv å beskrive utviklingen til dokumentarfilmsjangeren som: ”den delen av norsk film som når et størst publikum, som vinner flest internasjonale priser, som distribueres til flest land og som har en produksjon spredt over hele Norge” (Pedersen m.fl, 2007: 9). Dokumentarfilm vises hovedsakelig på kino eller TV og det er stadig flere som ønsker å lage film selv. Den store interessen har ført til en vekst i antall uavhengige produksjonsselskap (Kultur- og kirkedepartementet, 2007). Dette er selskap som har audiovisuell produksjon som sitt hovedformål og som i vesentlig grad ikke er knyttet til et kringkastingsselskap¹. Samtidig som interessen er stor, både blant publikum og bransje, opplever produsentene det som vanskeligere å få ”solgt” sine ideer og prosjekter til Norsk filminstitutt og allmennkringkasterne NRK og TV2. De fleste dokumentarfilmene som blir laget har minst én av disse som finansieringskilde. Samhandlingen mellom de uavhengige produsentene Norsk filminstitutt, kringkasterne NRK og TV2 blir dermed i stor grad bestemmende for hvilke dokumentarfilmer vi som publikum til slutt får se.

Styrkeforholdet mellom de uavhengige produsentene, Norsk filminstitutt, kringkasterne NRK og TV2 fører til at noen aktører får større makt over dokumentarfilmfeltets utvikling enn andre. Jeg vil i denne oppgaven argumentere for at de som produserer uavhengige dokumentarfilmer møter ulike og til dels motstridende kvalitetskriterier og premisser fra finansierings- og distribusjonsaktører i Norge. Det er særlig to retninger innen dokumentarfilmproduksjon som skiller seg ut. For det første er det såkalt kreativ dokumentarfilm som vektlegger form og kunstnerisk visjon i sin historiefortelling, gjerne på kino. På den andre siden står kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm som fjernsynskanalerne gjerne vil ha. Min analyse av feltet vil gripe tak i denne problematikken og synliggjøre styrkeforholdet mellom aktørene. Dette leder fram til følgende problemstilling for oppgaven:

Hvilke premisser og kvalitetskriterier møter uavhengige produsenter når filmene skal finansieres og senere distribueres?

Videre har jeg tre underordnede spørsmål som skal støtte opp under hovedproblemstillingen:

- Hvordan forholder de ulike aktørene innen dokumentarfilmfeltet seg til hverandre?
- Hvilke normer og idealer er med på å bestemme hvilke dokumentarfilmer som blir sendt på TV eller vist på kino, og hvordan arter dette seg i praksis?

¹ Hentet fra Norsk filmfonds forskrifter § 1-3 Definisjoner. Vedtektene er tilgjengelige fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=354> per 07.05.08

- Hva kan gjøres for å få økt kontinuitet og profesjonalitet innen dokumentarfilmfeltet i Norge?

Norsk dokumentarfilm er i utvikling og man har nok sett en økt profesjonalisering innen feltet de senere årene. Det er forsket mye på dokumentarfilm, men mye av forskningen har anlagt et historisk perspektiv. Det er dermed viet mye plass til feltet som innholdsleverandør til kino og TV, men ikke i like stor grad som bransje. Anne Köhncke (2006) beskrev den uavhengige dokumentarfilmen i et nordisk perspektiv, men kom ikke dypt inn på det norske feltet. Jeg ønsker med denne analysen å rette fokuset på et ungt og relativt ubeskrevet felt fra et norsk akademisk ståsted, samtidig ønsker jeg at oppgaven kan bidra til noen refleksjoner omkring den uavhengige dokumentarfilmens eksistensgrunnlag og rammene for framtidig produksjon av dokumentarfilmer.

For å belyse dette har jeg tatt utgangspunkt i Pierre Bourdieus *feltbegrep*. Jeg vil konsentrere meg om interaksjonen mellom de tre nevnte aktørene; Norsk filminstitutt, kringkasterne NRK og TV2 og uavhengige produsenter. Disse aktørene er sentrale i feltet fordi de på ulike plan er med på å bestemme hvilke filmer som blir laget. De har ulike roller innen feltet og dermed delvis motstridende meninger om hvilke kvalitetskriterier som er bestemmende for hva en *god* dokumentarfilm er. Et sentralt moment ved dokumentarfilmen er at vi som seere tror på det filmen viser. Dokumentarfilmens forhold til *sannhet* og *virkelighet* blir dermed sentralt. For å kunne si noe om filmens forhold til sannhetsbegrepet har jeg valgt å ta utgangspunkt i tre presseetiske størrelser. *Integritet*, *uavhengighet* og *troverdighet* er begrep som alle er med på å si noe om filmskaperens og publikums forhold til dokumentarfilm og virkelighet. De presseetiske størrelsene er med på å beskrive hvilken praksis som blir lagt til grunn for dokumentarfilmfeltet. Erkjennelsen og diskusjonen rundt feltets viktighet og rolle i samfunnet leder fram til mitt siste fokusområde: *profesjonalisering*.

Undersøkelsen av dokumentarfilmfeltet bygger i stor grad på intervjuer med representanter fra de ulike aktørgruppene. Dette har gitt meg innblikk i deres synspunkter rundt problemstillingen og har gitt et grunnlag for å trekke linjer fra deres praksis til teoretiske perspektiver. Jeg har benyttet meg av den kvalitative analysemetoden for å kunne se sammenhenger. Jeg skal altså ikke foreta innholdsanalyse av ulike filmer, men se på samspillet mellom de tre aktørene på et strukturelt plan.

Når jeg senere refererer til *kringkasterne* er det NRK og TV2 det gjelder der annet ikke er oppgitt. Norsk filminstitutt brukes også under kortversjonen *filminstituttet*.

1.1 Tidligere forskning

Det er forsket mye på dokumentarfilm de seinere årene, og det har etter hvert utviklet seg til et teoretisk felt. Her har blant andre Bill Nichols vært en viktig bidragsyter. I *Representing reality* (1991) presenterer han fire uttrykksmåter, eller *modi*, som filmskapere kan benytte seg av. Hvert modus etablerer et hierarki av konvensjoner eller normer som er fleksible nok til å inkorporere en stor grad av stilistiske og individuelle variasjoner, uten å miste sin organiserende funksjon (Nichols, 1991: 23). Andre som bidrar i den teoretiske samtalen er John Corner (1996), Michael Renov (1993), Carl Platinga (1997) og Brian Winston (2000). I tillegg til disse er også Stella Bruzzi (2000) verdt å nevne.

Selv om det er forsket mye internasjonalt, er den norske dokumentarfilmbransjen et relativt ubeskrevet blad. *Virkelighetsbilder, Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* (2001) er det første samlede verket som gir sjangeren eksklusivitet i et historisk lys. Sara Brinch og Gunnar Iversen anlegger i denne boka et historisk blikk med fokus på sjangerens innhold. Bjørn Sørenssen ser på en samlet internasjonal dokumentarfilmhistorie i *Å fange virkeligheten, dokumentarfilmens århundre* (2007). Denne boka har et videre perspektiv på dokumentarfilmen og ser på dens virkelighetsrepresentasjon gjennom en nærlesing av ulike dokumentarfilmtradisjoner. Disse to bøkene kan sammen med Jan Anders Diesens *Fakta i Forandring, fjernsynsdokumentaren i NRK 1960- 2000* (2005) danne et helhetlig bilde av dokumentarfilmen, sett fra et norsk ståsted. Ragnhild Mølster behandler norsk fjernsynsdokumentar i avhandlingen *Journalisten, folket og makten* (2007). Gjennom retorisk analyse peker hun blant annet på hvordan journalistiske tenkemåter virker inn på det virkelighetsbildet dokumentarene formidler. Hun har sett på fire journalistiske fjernsynsdokumentarer sendt under vignettene *Brennpunkt* (NRK) og *Rikets Tilstand* (TV2).

Jeg har også hatt stor nytte av å se på flere av Svein Brurås sine publikasjoner om journalistikk. Han har blant annet tatt opp etiske problemstillinger omkring sponing og tekstreklame, og han har sett på hvordan journalistene selv oppfatter ulike presseetiske størrelser i henholdsvis *Vår ære og autonomi* (2001) og *Etikk for journalister* (2006). Disse tekstene har først og fremst vært nyttige for å få et innblikk i hvordan journalister forholder seg til finansiering og etikk, men de har også hatt verdi fordi noen av funnene kan overføres til dokumentarfilmfeltet. I tillegg til Lars Arve Røsslands *Presseskikkens samtale* (1999) har Brurås bidradd med viktige synspunkt på journalistikkens profesjonaliseringsprosess som har vært nyttige i denne oppgaven.

Av forskning på norsk filmproduksjon og dokumentarfilm vil jeg nevne Leikny Lundes (2003) hovedfagsoppgave i økonomi om filmproduksjonens økonomiske kår i Norge, selv om denne i liten

grad tar for seg dokumentarfilmen. Mer relevant er Carina Øklands (2006) hovedfagsoppgave om regional filmsatsing på vestlandet. Her gir hun en oversikt over bransjens utvikling de senere årene ved å se på hvordan politiske beslutninger kan være medvirkende til økt filmproduksjon i regionen. Pål Aam (1999) skrev om dokumentarfilmens demokratiske potensial gjennom tilgang på billigere og mer brukervennlig produksjonsutstyr. Hans spådommer har vist seg delvis å slå til, i form av at bransjen har økt i omfang. Om dette fører til at flere får vist filmene sine, er noe jeg vil komme inn på i min analyse. Hvis man løfter blikket, har Anne Köhncke bidratt med den studien som ligger nærmest min undersøkelse av feltet. Hennes analyse *TV og den uavhengige nordiske dokumentarfilm* (2006) har vært en viktig referanse for min undersøkelse av den norske dokumentarfilmbransjen. Köhncke fokuserer imidlertid utelukkende på den kreative dokumentarfilmens muligheter til å få visning på TV, mens jeg opererer med et bredere interessefelt som også omfatter kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm og dokumentarfilmer laget spesielt for TV.

I tillegg til disse publikasjonene er det fire rapporter som har vært nyttige for å belyse min problemstilling. For det første er det Thomas Stenderups (1994) kartlegging av den nordiske kort- og dokumentarfilmen som Köhnckes avhandling i stor grad bygger på. En av hovedkonklusjonene i denne rapporten er at bransjen er ekstremt fragmentert og mangler kontinuitet. De to andre rapportene er bestilt for å evaluere omleggingen av det statlige virkemiddelapparatet på filmområdet i 2001. Rambøll management (2005) fikk oppdraget fra Kultur og kirkedepartementet mens Econ-analyse (2006) ble engasjert for å gjøre en uavhengig evaluering på oppdrag fra Norske film- og TV- produsenters forening og Film&Kino. Nylig kom det også en rapport om uavhengige fjernsynsproduksjoner. *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge* er ført i pennen av Christian Width (2008) på oppdrag fra Norske film- og TV- produsenters forening.

1.2 Oppgavens oppbygging

Etter å ha plassert denne undersøkelsen i et videre akademisk perspektiv, vil jeg i neste kapittel gi et tilbakeblikk på dokumentarfilmbransjens utvikling i Norge. Det redegjøres for de statlige rammevilkårene som er aktuelle for problemstillingen. Rammevilkårene omfatter lover, regelverk og organiseringen av det statlige virkemiddelapparatet, Norsk filminstitutt. Det blir også kort redegjort for omleggingen av virkemiddelapparatet, som formelt ble gjennomført 1. april 2008. Til slutt i kapittel to blir det redegjort for de viktigste finansieringsaktørene for norsk dokumentarfilm, der filminstituttet, NRK og TV2 bidrar med vesentlige beløp.

Kapittel tre tar først for seg ulike syn på dokumentarfilmsjangeren. Dokumentarfilmen skal vise et

utsnitt av verden omkring oss, men hvordan den bør gjøre det, og hvor mye man har lov til å bearbeide inntrykket man som filmskaper har av virkeligheten varierer. Videre legges det vekt på Pierre Bourdieu fordi hans feltbegrep vil fungere med et overordnet perspektiv for analysen. Det blir til slutt redegjort for profesjonalitet og presseetikk som er andre begrep som kommer til å spille en viktig rolle i min analyse.

I kapittel fire vil jeg diskutere den metodiske tilnærmingen og presentere materialet som ligger til grunn for analysen. Selve analysen er delt i to kapitler hvor det første, kapittel fem, blant annet tar for seg ulike normer og idealer aktørene innenfor dokumentarfilmfeltet må forholde seg til. I kapittel seks, som er andre del av analysen, belyses møtet med normene og idealene i praksis. Jeg retter også blikket framover og ser på hva som kan gjøres for å få økt kontinuitet og profesjonalitet innen dokumentarfilmfeltet i Norge. I oppgavens siste kapittel kommer jeg til å samle trådene i en oppsummering.

2 Historikk, formelle rammevilkår og finansiering

De statlige rammevilkårene for filmområdet ble presentert i Stortingsmelding nr. 22 *Veiviseren, For det norske filmfløtet* (Kultur- og kirkedepartementet, 2007). Hovedmålet med denne meldingen er å tilrettelegge for et mangfold av film og tv-produksjoner som baserer seg på norsk språk, kultur og samfunnsforhold. De skal anerkjennes for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskaping som utfordrer. Filmene skal også ideelt sett nå et stort publikum i Norge og internasjonalt. Videre foreslås en rekke konkrete resultatmål som skal nås innen 2014 (Kultur- og kirkedepartementet, 2007: 43). Før jeg kommer nærmere inn på denne meldingen, vil jeg ta et steg tilbake og se kort på sjangerens utvikling i Norge. Deretter kommer jeg til å presentere de viktigste rammevilkårene som dokumentarfilmbransjen må forholde seg til, før jeg til slutt kommer inn på de viktigste finansieringsaktørene.

2.1 Dokumentarfilmens utvikling i Norge

John Grierson blir ofte trukket fram som dokumentarfilmens far, og flere fremhever hans innsats for å utforme sjangerens rammeverk og etablere dokumentarfilm som en særegen diskurs i Storbritannia på 1900- tallet (Brinch og Iversen, 2001: 14). Grierson så på dokumentarfilm som en *kreativ bearbeiding av virkeligheten* hvor man skulle oppfordre til endring i samfunnet. Grierson erfarte blant annet at dokumentarfilmen verken trakk spesielt mange publikummere, eller var kommersiell nok til å bli avsett store budsjetter. Han forsøkte derfor å overtale statlige organisasjoner og private selskaper som kunne se fordelene ved å bruke film i opplysnings og PR-arbeid til å finansiere filmene (Sørenssen, 2007: 84). Videre drev Grierson aktiv rekruttering av arbeidere til produksjonen sin. Felles for rekruttene var at de var unge middelklasseborgere som gjerne hadde universitetsutdannelse og ikke minst, ”de var alle villige til å arbeide dag og natt for minimal lønn” (Sørenssen, 2007: 89).

Sjangerens utvikling i Storbritannia er noe av det som danner bakgrunnen for dokumentarfilm-sjangerens utvikling i Norge. Her hjemme har dokumentarfilmen gjennom sin lange tradisjon i NRK blant annet blitt nært knyttet til journalistikken. Da NRK startet regulære fjernsynssendinger i 1960, valgte de å produsere det meste selv. I NRK ble det viktig å vektlegge autentisiteten, ikke kreativiteten som Grierson hadde så kjær (Brinch og Iversen, 2001: 31- 32). Stoffet skulle formidles objektivt, nøytralt og balansert. Formidlingen la seg imidlertid nært opp til Grierson ved å belyse samfunnsproblemer, sette dagsorden og skape debatt. NRK overtok også de allerede etablerte kinodokumentarsjangrene, om enn i et kortere format, som blomstret når etablerte filmfolk fikk arbeide i NRK (Diesen, 2005: 41). Samtidig var det klart at den frie kunstneriske dokumentarfilmen

ikke fikk plass i NRKs allmennkringkasterprofil, og for det uavhengige miljøet ble kinoen lenge eneste visningsrom for dokumentarfilm. I NRK var det den seriøse formidlingen som ble viktig. NRK fikk derfor tidlig et godt rykte som etterrettelig, skikkelig, grundig og nøytral innenfor den paternalistiske tradisjonen (Ibid).

Utenfor NRK var det hovedsakelig på det store lerretet man kunne se norske dokumentarfilmer. De kommunale kinoene, men også filmklubber og andre foreninger, var vanlige visningskanaler. Det politiske partiet AKP- ml var lenge en viktig finansieringskilde til den politiske dokumentarfilmen, men de trakk seg etter hvert ut. Dette førte til at mange av filmskaperne som hadde laget politiske dokumentarfilmer, gikk over til spillefilm eller tonet ned den politiske dimensjonen i filmene omkring 1980 (Brinch og Iversen, 2001: 109-110). På 1980- tallet ble det åpnet for samarbeid mellom uavhengige produsenter og NRK, noe som førte til at man fikk et større marked for kjøp og salg av dokumentarfilm. Dette samarbeidet ble imidlertid ikke systematisert før på midten av 1990 tallet².

Den politiske dokumentarfilmen ble på 1980- og 1990- tallet erstattet av filmer som var preget av større mangfold og eksperimentering (Brinch og Iversen, 2001: 120). Utover på 1990- tallet ble filmskaperens personlige uttrykk tydeligere og man fikk en tematisering av det personlige og private. Det var mange dokumentarfilmer som holdt seg innenfor portrettsjangeren. Samtidig kan man se et økende internasjonalt engasjement hos mange dokumentarfilmskapere. Da TV2 ble etablert i 1992, fikk dokumentarfilmen en visningskanal i tillegg til kinoen og NRK.

Dagens dokumentarfilm vises på flere sendeflater både i NRK og TV2. Begge allmennkringkasterne satser selv på kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm med henholdsvis *Brennpunkt* og *Dokument2*. I tillegg har de sendeflater som er forbeholdt "lettere" og gjerne mer underholdende enkeltstående dokumentarfilmer og serier. Også TVNorge viser noen norskproduserte dokumentarer, blant annet den prisbelønte serien *Et lite stykke Thailand* (2008). På kino har vi som publikummere også mulighet til å se norske dokumentarfilmer med jevne mellomrom. De siste 8 årene er det blitt vist rett i underkant av 40 dokumentarfilmer på norske kinoer (Medietilsynets film-database, udatert). Den mest kjente og sette av disse er *Hefig og Begeistret* (2001) som ble sett av over 550 000 mennesker da den gikk på kino og ble den fjerde mest sette filmen i Norge det året, uansett sjanger og nasjonalitet (Medienorge, udatert). Visningsrommene for dokumentarfilm er blitt flere de senere årene og man kan slutte seg til Gunnar Iversens utsagn om at dagens dokumentarfilm er preget av et større mangfold enn noensinne, både i form og tematikk (Brinch og Iversen, 2001:

² Intervju med Tore Tomter 05.12.07

På oppdrag fra Nordisk Ministerråd skrev Thomas Stenderup en rapport med tittelen *Har kort- og dokumentarfilmen i Norden en framtid?* (1994). Rapporten undersøker først og fremst de økonomiske rammene for kort- og dokumentarfilm i Norden mellom 1990 og 1993. Stenderup mener at hele 70 % av alle aktive produsenter kun hadde produsert én film fra 1990 til 1993. Det ble produsert 1192 filmer i Norden, som totalt involverte hele 655 produsenter (Stenderup, 1994: 15-16). Stenderup mener problemet ligger i at av disse 655 er det 454 som hadde produsert én film, mens 159 hadde produsert to til fire filmer og bare 31 hadde produsert fem til åtte filmer. I den samme perioden var det til sammen 145 produsenter i Norge som ble tatt med i undersøkelsen. Av disse er det seks som har laget fem til åtte filmer og to som har laget mer enn 8 filmer, mens det er hele 107 som kun har laget én film (Stenderup, 1994: 15). Stenderup mener dette vitner om et stort frafall innen bransjen. Han mener den nordiske bransjen er ekstremt fragmentert og mangler kontinuitet. Det er selvfølgelig forskjeller mellom landene, men noen fellestrekk er det likevel. Blant annet trekker Stenderup fram det klare regissørfokuset, og dermed det kunstneriske fokuset, som de statlige virkemiddelapparatene hadde. Et fokus som kanskje var naturlig siden mange regissører valgte å selv stå som produsent for sin egen kort- eller dokumentarfilm. Stenderup mener at produsenten kanskje ikke ble sett på som nødvendig for filmen. En annen forklaring Stenderup peker på er at en regissør rett og slett ikke hadde råd til å gå til en produsent. Det var regissørens arbeidsinnsats det ble investert i. Stenderup konkluderer avslutningsvis med:

at der ikke findes et tilstrækkelig antal tilpas store uafhængige producenter af kort- og dokumentarfilm til at sikre en tilstrækkelig produktionel, teknisk og markedsøkonomisk professionalisme, som er forudsætningen for en effektiv og markedsorienteret produktion. Derimod er der i Norden et alt for stort antal af uafhængige filmfolk, som producerer egne film uden tilstrækkelig produktionsmæssig baggrund. Fragmenteringen er så ekstrem, at en hel del penge og menneskelige ressourcer må antages at gå til spilde (Stenderup, 1994: 17).

Omkring ti år etter at Stenderup leverte sin rapport, kommenterer Anne Köhncke (2006) hans funn og sammenligner dem med situasjonen i dagens nordiske dokumentarfilmbransje. Hun påpeker blant annet at manglende konkurranse mellom TV- kanalene og det store mangfoldet av dokumentarfilmer de kan velge mellom, gjør at produksjonsselskapene har mer bruk for TV enn TV har bruk for dem (Köhncke, 2006: 98). Hun peker på at fragmenteringen blant produsentene i stor grad medvirker til denne ubalansen. I følge Köhncke sier fjernsynskanalene at de vil bidra til mer balanserte forhold, men at disse løftene ikke følges opp i form av økonomiske tilskudd. Kanalene ber om endring, men har altså ikke posisjonert seg slik at det *er* grunnlag for endring på feltet. Små finansieringsbeløp gjør at produsentene må stramme budsjettene, samtidig som det brukes uforholdsmessig lang tid på finansieringsfasen (Köhncke, 2006: 99). I sin konklusjon er Köhncke likevel

optimistisk og peker på at samarbeid mellom produsentene og kringkasterne kan føre til en positiv utvikling hvor begge tar ansvar for at sjangeren når ut til et stort publikum. Hun mener at kringkasternes ansvar må fastlegges gjennom politiske føringer for at de skal våge å ta sjanser på området. Produsentene på sin side må ta ansvar overfor publikum og våge å lage filmer som fenger (Köhncke, 2006: 102- 106).

I stortingsmeldingen *Veiviseren, for det norske filmloftet* (2007) kommer det fram at Stenderups undersøkelser for det nordiske feltet også til en viss grad kan gjøres gjeldende for Norge (Kultur og kirkedepartementet, 2007). Her kommer det fram at antall produsenter i alle uavhengige foretak som arbeider med film-, video-, reklame- og tv- produksjon har økt kraftig i perioden 2000 til 2004, fra 700 til 1450 selskaper (Kultur og kirkedepartementet, 2007: 26). Veksten har hovedsakelig funnet sted i små selskaper. Rapporten som Rambøll Management (2005) lagde på oppdrag fra Kultur og kirkedepartementet for å evaluere omleggingen av det statlige virkemiddelapparatet i 2001, viste at det blant produsentene var 49 % som oppga at de har TV- og/eller dokumentarfilmproduksjon som viktigste forretningsområde (Rambøll Management, 2005: 11). Selv om mange produserer for flere visningsvinduer, er tendensen at de aller fleste satser på en type produksjon. Grunnen til dette er i følge Rambøllrapporten at man i liten grad har ressurser til å arbeide innen flere forretningsområder. Likevel kan man se en tendens til konsolidering og økt kontinuitet i bransjen siden 2002. Et økt antall produksjonsselskap har hatt en jevn produksjon. Til tross for dette er likevel selskapene som kun har laget en til to filmer i perioden 2000 til 2004, overrepresentert. Det samme gjelder gruppen av selskaper som har en til fire ansatte. Denne gruppen er for øvrig den eneste som har økt i antall i perioden. Foretak med flere ansatte er blitt redusert (Kultur og kirkedepartementet, 2007: 28- 29). Rambøllrapporten peker i sin delkonklusjon på at norsk film har en solid innovasjons- og talentutviklingsbase i sin sterke kort- og dokumentarfilmstradisjon. Det pekes også på at virksomhetene i den norske filmbransjen er små. I høy grad kommer man så og si fra en auteur- tradisjon³ hvor regissørens personlige visjon vektlegges i historiefortellingen. Filmskaperens formidling av historien har stått sentralt, og utviklingen av den drifts- og forretningsmessige siden av filmproduksjonen har spilt en forholdsvis liten rolle. Videre peker de på at markedsandelen fremdeles er liten og at det er stort behov for ytterligere profesjonalisering av den norske filmbransjen (Rambøll Management, 2005: 46).

³ Auteur- tradisjonen vektlegger regissørens personlige visjon om hvordan historien skal fortelles. Regissøren sees på som filmens primære skaper og setter sitt personlige preg på den, som gjerne kan spores gjennom hele filmografien (Stam, 2000).

2.2 Veiviser til synergi og produktivitet?

I følge Einarsson- utvalget, som ble nedsatt av Kultur- og kirkeminister Trond Giske høsten 2006 for å vurdere organiseringen av de statlige virkemidlene på filmområdet, representerer dokumentarfilm et viktig supplement til det journalistiske og aktualitetsbaserte nyhetsbildet som det er viktig at staten tar et særlig ansvar for. Utvalget trekker spesielt fram den kritiske dokumentaren. De peker også på at mange dokumentarfilmprodusenter sliter med for strenge krav til egenkapital. Dette fører til at små produksjonsselskaper må bruke store ressurser på å skaffe finansiering fra svært mange ulike kilder (Einarsson m.fl., 2006:30- 31).

Etter å ha sett på en samlet norsk filmbransje, konkluderte flertallet av Einarsson- utvalget at en samling av Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling ville være formålstjenlig. Dette ble så lagt til grunn i *Veiviseren, for det norske filmloftet* (2007) og tatt hensyn til i det videre arbeidet. Målet med sammenslåingen ble begrunnet følgende av Einarsson- utvalget:

Den viktigste begrunnelsen for en samlet virksomhet, er å få et virkemiddelapparat der alle oppgavene på filmområdet ses i sammenheng. Utvalgets flertall mener dette er ressursbesparende og gir mulighet for målrettet innsats. For brukerne betyr det en forenkling, og man behøver ikke forholde seg til flere virksomheter på samme felt. Det er enklere å få til samarbeid og god ressursutnyttelse innen én virksomhet enn mellom flere, ettersom det er en felles ledelse. Utvalgets flertall mener videre at det ligger et ikke ubetydelig effektiviseringspotensial i en slik samordning. En omorganisering vil medføre kostnader i form av både tid og utgifter på kort sikt. På lengre sikt vil den kunne gi rasjonaliseringsgevinster i form av samordning av administrative støttefunksjoner, og synergier utløst av samarbeid og bortfall av dobbeltarbeid (Kultur- og kirke departementet, 2007: 49).

I svar på høring kom det imidlertid fram at bransjeorganisasjonene⁴ ikke var så positive til denne ordningen. De ville primært bevare strukturen med flere statlige organisasjoner på filmområdet. De mente at ordningen fungerte bra etter omleggingen i 2001, selv om de påpekte at det er rom for forbedringer. I motsetning til flertallet i Einarsson- utvalget mener de at innsparingsmulighetene utvalget nevner ikke vil la seg gjennomføre, og de frykter at en ny stor virksomhet kan medføre maktkonsentrasjon og byråkratisering (Pedersen m.fl. 2007). Bransjeorganisasjonene peker også på en inkonsekvens i forhold til Stortingsproposisjon nr 1 (2000- 2001) som kom forut for den forrige omorganiseringen. Et av hovedmålene ved omleggingen var å gi filmbransjen større ansvar og frihet gjennom dialog med og økt ansvarliggjøring av brukerne. Ifølge bransjeorganisasjonene mener Einarsson- utvalget at filmproduksjon er så dyr at staten vil ”ha en forpliktelse til å styre begrensede økonomiske midler mot de til enhver tid best kvalifiserte prosjektene” (Pedersen, m. fl 2007: 4). Denne argumentasjonen holder ikke, ifølge bransjeorganisasjonene. De mener at produksjons-

⁴ Norsk Filmforbund, Norske film- og tv- produsenters forening, Norsk Skuespillerforbund, Norske Filmregissører og Norske Dramatikeres Forbund leverte felles svar og blir omtalt som bransjeorganisasjonene i både svar på høring til Einarssonsutvalget og i *Veiviseren*.

kostnader ikke har noe å gjøre med statens ”forpliktelse” til å bestemme innholdet av norsk filmkunst. Dette begrunner de med at staten bevilger betydelig større midler til for eksempel teaterformål og pressestøtte uten å begrense disse institusjonenes uavhengighet. Bransjeorganisasjonene mener altså at ansvaret for repertoaret skal overlates til det utøvende nivået.

Einarsson- utvalget peker også på at statens viktigste oppgave må være å sikre stabile rammevilkår slik at filmskapere sikres mulighet til å produsere et mangfold av gode filmer til et bredt publikum. En stabilitet i produsentleddet vil ifølge utvalget være med på å bygge opp en mer robust bransje. Blant annet må kravet til egenkapital innrettes slik at selv små produksjonsselskap kan produsere kunstnerisk ambisiøs film uten å risikere konkurs. De peker også på at økte krav til å kvalifisere for å motta støtte vil kunne heve nivået og virke profesjonaliserende på bransjen (Einarsson mfl., 2006: 16). Et annet profesjonaliseringstiltak de nevner er utdanning og etter- og videreutdanning av allerede profesjonelle filmfolk. Utvalget mener det finnes et generelt behov for kompetanseheving (Einarsson mfl., 2006: 25).

Som en motvekt til filminstituttet ble det i *Veiviseren* poengtert at man burde organisere et bransjeråd som kan tale en samlet filmbransjes sak overfor virkemiddelapparatet og departement. Dette rådet ble konstituert i april 2008 og skal fungere som et samarbeidsorgan for den norske filmbransjens fag- og interesseområder og fremme felles interesser overfor myndigheter, media og andre institusjoner (Rushprint, 2008).

Det statlige virkemiddelapparatet på filmområdet går altså gjennom store endringer i løpet av 2008. For dokumentarfilmfeltet virker det imidlertid ikke som om det kommer til å bli drastiske endringer i forhold til dagens konsulentordning. På sikt kan det se ut som om man får mulighet til økt repertoarstyring også for dokumentarfilmprodusenter. Gjennomgang av Einarsson- utvalgets utredning, høringsuttalelser og *Veiviseren* viser at det i stor grad er sammenfallende ønsker om større profesjonalisering rundt dokumentarfilmproduksjon og at det statlige virkemiddelapparatet, med utvikling og produksjonsavdelingen i filminstituttet i spissen skal bidra til profesjonaliseringen.

2.3 Regler og lovverk

Hvis dagens praksis videreføres, vil det være vanlig at en dokumentarfilm får dekket inn 50- 60 % av budsjettet sitt gjennom Norsk filminstitutt og en avtale om co- produksjon hos en kringkaster⁵. Det betyr at produsentene må hente betydelige midler fra andre aktører, som fond, andre offentlige

⁵ Intervju med Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

organisasjoner eller private investorer. Hvilken finansiering som er tillatt innen fjernsynet er nedfelt i Kringkastingsloven (2007) og i Forskrift om kringkasting (2008). I tillegg kommer pressens og dermed kringkasternes eget regelverk i form av Redaktør-, Vær varsom- og Tekstreklameplakaten.

I kringkastingsloven heter det at sponning er ”direkte eller indirekte tilskudd til produksjon eller sending av ett eller flere kringkastingsprogram, gitt av fysisk eller juridisk person som selv ikke er engasjert i produksjon eller kringkasting av slike program” (Lov om kringkasting, 2007: § 1.1). En eventuell sponning skal informeres om ved inn- eller utannonseringen av programmet. Videre heter det at tekstreklame er forbudt, og det defineres som:

muntlig eller visuell presentasjon i programmer av en vareprodusents eller en tjenesteleverandørs varer, tjenester, navn, varemerke eller virksomhet, dersom presentasjonen skjer forsettlig for å tjene reklameformål og publikum kan villedes med hensyn til presentasjonens art (Lov om kringkasting, 2007: § 1.1).

Tekstreklameplakaten oppsummerer ganske greit regelverket ved å si at ”tekstreklame er uforenlig med god presseskikk. Alle former for sponning som kan føre til tekstreklame, må unngås” (Norsk Presseforbund, 2007). Det er altså lov å sponse et program, men det må være klart at sponsor ikke har noen som helst innvirkning på programmets innhold. Sponsorplakater foran og etter program er etter hvert blitt daglig kost på alle fjernsynskanaler, til og med på NRK⁶. Unntakene er nyhets- og aktualitetsprogrammer som det ikke er lov å sponse. Både i NRK og TV2 er det flere avdelinger som kan vise dokumentarfilmer. Dette betyr at reglene angående hvilken finansiering som tillates varierer ut fra om dokumentarfilmen defineres som et nyhets- eller aktualitetsprogram, eller som for eksempel underholdning. Selv innenfor underholdningsavdelingene tillater NRK og TV2 kun sponning av dokumentarfilm i spesielle tilfeller⁷.

I forhold til visning av dokumentarfilm på kino er regelverket friere. Her er det distributøren som står ansvarlig for at filmen blir sendt til forhåndskontroll hos Medietilsynet, og at den ellers overholder Norges lover (Lov om film og videogram, 1987).

2.4 Finansieringsaktørene innen dokumentarfilmfeltet

Det har vært særlig viktig for de uavhengige dokumentarfilmprodusentene å skaffe økonomisk støtte fra det statlige virkemiddelapparatet og fjernsynskanalerne. Norsk filminstitutt og kring-

⁶ Norsk rikskringkasting AS kan kun motta tilskudd fra sponsorer til visse sendinger (fortrinnsvis idrettsarrangement og store nasjonale arrangement som kringkastes til utlandet). J.f. Forskrift om Kringkasting, 2008: § 3-13.

⁷ Intervju med Tore Tomter 05.12.07 og Odd Isungset 03.12.07

kasterne er på grunn av sin økonomiske styrke blitt meget viktige aktører innen dokumentarfilmfeltet. Blant kringkasterne spiller særlig allmennkringkasterne NRK og TV2 en viktig rolle, men også TVNorge viser noe norsk dokumentarfilm. I tillegg til disse aktørene er produsentene avhengige av å hente inn midler fra andre. Det kan være fond, statlige organisasjoner og private aktører på et norsk, nordisk eller europeisk plan.

2.4.1 Kringkasterne

Allmennkringkasterne NRK og TV2 er de som viser mest dokumentarfilm på TV i Norge. NRK er først og fremst ute etter fleksibilitet og bredt innhold i dokumentarfilmene de sender (NRK, 2008). På NRK1 vil de ha natur- og opplevelsesfilmer og dokumentarer som publikum velger å se en lørdags kveld. På NRK2 er det flere dokumentarfilmflater hvor det er åpent for filmer produsert av uavhengige produksjonsselskaper. Det vises dokumentarfilm i beste sendetid seks dager i uken. Av disse er det to flater som er reservert for det egenproduserte programmet *Spekter* og utveksling via Nordvisjon⁸. TV2 er organisert som en entreprisekanal og skal kjøpe inn store deler av programmene de sender. De produserer, som NRK, en del av sine dokumentarer selv. TV2 er i følge konsesjonen pålagt å produsere en viss andel nyhets- og aktualitetsprogram selv (Syvertsen, 1997). Hovedsatsingen til TV2 har vært den samfunnskritiske dokumentaren i *Dokument2*⁹. Tidligere redaktør i *Dokument2*, Odd Isungset, mener TV2 er litt snever i valg av hvilke uavhengige dokumentarfilmer de går inn i. Seertall er viktig, selv om høye seertall gjelder i litt mindre grad for dokumentarfilmene enn for resten av TV2. Dette begrunnes med at man mener dokumentaren er viktig på andre måter, ved at den er en vesentlig del av kanalens samfunnsoppdrag og vinner priser¹⁰.

Hovedsakelig har kringkasterne to måter til å bidra med økonomiske midler til dokumentarfilm¹¹. For det første kjøper de visningsrett til filmer, og for det andre går de inn som co- produsenter. Det er sjelden NRK eller TV2 fullfinansierer dokumentarfilmer. Ved å kjøpe visningsrett betaler kringkasterne for å vise en ferdig film på TV. Denne avtalen undertegnes vanligvis på et tidlig stadium i filmens produksjon, helst før man har gått i gang med filmingen. Både hos NRK og TV2 ligger en visningsrett normalt på omkring 50-100 000 kroner for en 50 minutters dokumentar. De to kringkasterne betaler dermed omtrent det samme for filmene. Dette er omtrent det tredobbelte av hva

⁸ Nordvision er tv- og mediesamarbeidet mellom fem nordiske lisensbetalte allmennkringkastingsselskaper. Mer informasjon er tilgjengelig fra: <http://www.nordvision.org> per: 27.05.08

⁹ E- post fra Odd Isungset 28.05.08

¹⁰ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

¹¹ Dette avsnittet bygger på intervjuer med Tore Tomter (NRK) 05.12.07 og Odd Isungset (TV2) 03.12.07 der annet ikke er oppgitt.

NRK betaler i visningsrett for en utenlandsk dokumentar. I forhold til co- produksjon er det snakk om høyere summer, men da blir også kringkaster mer involvert i produksjonen. Summene varierer en del, men omkring 250 000- 500 000 kroner eller 30- 40 % av budsjettet er vanlig.

Det er besluttet at NRK skal benytte 10 % av sitt budsjett på å kjøpe inn eksternprodusert materiale fra norske uavhengige produsenter. Dette tilsvarer ca 120 millioner. Av disse skal 70 millioner brukes til dramaproduksjoner. Da gjenstår det omkring 50 millioner til øvrige innkjøp, blant annet dokumentarfilm (Width, 2008: 26). NRK går inn i omkring 25 enkeltstående dokumentarfilmer i året, som co- produsent eller ved å kjøpe visningsrett¹². Der hvor kringkasterne ser det er mulig at filminstituttet kan være interessert, forventer de at produsenten prøver å utnytte også den muligheten.

NRKs unike posisjon som lisensfinansiert allmennkringkaster gir dem mulighet til å bidra til eksterne produksjoner ved for eksempel å tilby gratis bruk av arkivmateriale. Vanligvis koster dette penger, og bransjeorganisasjonene satte i sitt høringssvar til Einarsson- utvalgets utredning spørsmål om ved NRKs rendyrket kommersielle utnyttelse av dette materialet (Pedersen m.fl. 2007: 10). Det er også vanlig at fjernsynskanaler kan tilby tjenester som en del av finansieringen. Dette kan for eksempel være hjelp til klipping, fargekorrigering eller andre post- produksjonsfasiliteter¹³.

2.4.2 Norsk filminstitutt

Norsk filminstitutt skal sørge for at mange av målene i den helhetlige filmpolitikken som presenteres i *Veiviseren*, nås. Organiseringen av instituttet bygger i stor grad på de tre gamle organisasjonene, Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling¹⁴.

Utviklings- og produksjonsavdelingen har hovedsakelig tatt over oppgavene som tidligere lå inn under Norsk filmfond. Dette innebærer å gi støtte til filmproduksjoner som kan bidra til å nå hovedmålene om et mangfold av film og TV- produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold. Felles for produksjonene som får støtte, er at de skal anerkjennes for høy kvalitet. Videre skal de utfordre med kunstnerisk dristighet og nyskaping (Kultur- og kirkedepartementet, 2007: 43). Dokumentarkonsulentene skal først og fremst bedømme den kunstneriske delen av dokumentarfilmene, men det legges også vekt på at filmene skal nå ut til et publikum. Fokuset på dokumentar-

¹² Intervju med Tore Tomter 05.12.07

¹³ E-post fra Olav Njaastad 22.05.08, intervju med Magne Helge Sleire 26.11.07.

¹⁴ Selve Filminstituttet åpnet 1. april 2008. Omorganiseringen har gått raskt, og per dags dato (01.09.08) er det fremdeles noe som er uklart. Blant annet mangler man en felles nettside. Det refereres derfor til filmfondets sider.

film er blitt vedtatt styrket med en konsulentstilling. Intensjonen er at alle søknader om tilskudd til dokumentarfilmer skal behandles av de to dokumentarkonsulentene, uansett format eller visningsvindu (Norsk filmfond, 2008). En enkeltstående dokumentar beregnet for visning på TV eller på festival kan få 100 % av budsjettet i tilskudd. TV- serier kan maksimalt få 50 % og kinodokumentarer 75 %¹⁵. Dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde understreker likevel at hun ikke skal fullfinansiere en film¹⁶.

Filmfondet disponerte i 2006 en pott på omlag 287 millioner kroner og i 2007 en pott på omlag 292 millioner (Norsk filmfond, udatert: b). Disse midlene fordeles over totalt åtte tilskuddsordninger. Av midlene for 2007 var 226 millioner kroner avsatt til langfilm (spillefilm og kinodokumentar)¹⁷ og omkring 33 millioner kroner til fjernsynsproduksjoner, herunder TV- serier (dokumentar og drama) og enkeltstående dokumentarer¹⁸. I tillegg kommer det 33,1 millioner til de resterende støtteordningene og Norsk filmkommisjon. Mesteparten av midlene går altså til fiksjonsfilm. Det er vanskelig å regne ut nøyaktig hvor mye som årlig brukes på dokumentarer, men i en rapport utarbeidet på oppdrag fra Norske film- og TV- produsenters forening¹⁹ har man regnet ut at kun 13 % av de samlede midlene går til dokumentarfilmer, som altså skal ha høy kvalitet og være kunstnerisk utfordrende (Width, 2008: 71).

2.4.3 Andre norske finansieringskilder

Hvis en uavhengig dokumentarfilm har fått støtte fra både filminstitutt og en kringkaster, gjenstår det vanligvis fremdeles en god del av budsjettet. Kringkasterne gir i gjennomsnitt 30- 40 % av det totale budsjettet og Dokumentarkonsulent Cold- Ravnkilde understreker at hun ikke skal fullfinansiere filmer. De uavhengige produsentene må således skaffe midler fra andre finansieringsaktører. De vanligste, og mest aksepterte, er Institusjonen Fritt Ord og Fond for Lyd og Bilde. Fritt Ord skal gjennom støtte til blant annet dokumentarfilmer verne om og styrke ytringsfriheten, særlig ved å stimulere den levende debatt og den uredde bruk av det frie ord (Fritt Ord, udatert). Fritt Ord har for eksempel støttet *Smaken av hund* (2007). Det er også relativt vanlig at offentlige organisasjoner gir midler til dokumentarfilmproduksjon.

Regionale fond og filmsentre er andre viktige finansieringskilder som støtter dokumentarfilm med

¹⁵ E- post fra produksjonsrådgiver dokumentar Ola Hunnes i Norsk filminstitutt 21.08.08

¹⁶ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

¹⁷ Herunder langfilmstøtte etter konsulentvurdering, langfilmstøtte etter markedsvurdering, støtte til samproduksjoner, Signatur K-satsningen, lanseringsstøtte, samt billettstøtte.

¹⁸ Herunder satsningen Nye veier til dokumentar.

¹⁹ Norske film- og TV- produsenters forening omtales ofte bare som *Produsentforeningen*.

tilknytning til bestemte landsdeler. Midlene fra regionale filmsentre kan gå til utvikling og produksjon av kortfilm og dokumentarfilm, kompetansehevende tiltak og tiltak for barn og unge (Kultur- og kirkedepartementet, 2007: 94). De regionale filmsentrene har også dannet *FilmReg* for å ha en klar stemme inn i Kulturdepartementet. Noe av det første de vil gjøre er å kartlegge kompetansen i regionene og har som mål å heve kvaliteten og stimulere til flere arbeidsplasser (Krogvold, 2008).

2.4.4 Finansieringskilder utenfor Norges grenser

Etter at produsentene har fulgt den vanlige finansieringsveien i Norge, prøver mange av dem å selge filmene sine til utlandet, først og fremst til en kringkaster i Norden. Hvis en dokumentarfilm har sin grunnfinansiering i orden og er solgt til minst to nordiske kringkastere, vil den kvalifiseres til å kunne søke om toppfinansiering fra Nordisk Film- og TV- fond (Nordisk Film- og TV- Fond, udatert). En annen mulighet til å få støtte fra utlandet er å selge visningsrett til land innenfor Europa og dermed kvalifisere til å søke midler fra MEDIA, EUs program til støtte for den audiovisuelle sektor i Europa. Fra og med 2007 ble MEDIA- ordningen lagt om fra å ha et sterkt fokus på salg av visningsrett til flest mulig land, til å fokusere mer på kvalitet. I dag må filmen selges til minimum tre land for å kvalifisere til å kunne søke støtte (Mediadesk, udatert).

For kreative dokumentarfilmer er det også mulig å få støtte fra Eurimages. Ordningen ble opprettet av Europarådet for å støtte europeisk filmkultur og produksjon gjennom å gi støtte til samproduksjon av fullengdes fiksjons- og dokumentarfilm (Eurimages, udatert).

2.5 Oppsummering

Norsk dokumentarfilm er mer mangfoldig og kanskje til og med mer nyskapende enn noensinne. Man har gått fra å vise dokumentarfilmer på NRK og noen få filmer i året på kino, til å vise film på flere fjernsynskanaler og distribuere mange filmer i året til norsk kinopublikum. Produksjon av dokumentarfilm blant uavhengige produsenter har økt. Men som Stenderups (1994) rapport viste, var bransjen preget av fragmentering og lite kontinuitet i 1994. Da Köhncke (2006) gjorde sine undersøkelser, viste det seg at lite hadde skjedd innen den nordiske dokumentarfilmbransjen. Einarsson- utvalget kom imidlertid med flere forslag for å få en mer profesjonell filmbransje i Norge. Det mest omfattende forslaget, å slå sammen Norsk filfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling ble gjennomført i etterkant av Stortingsmeldingen *Veiviseren, for det norske filmloftet* (Kultur og kirkedepartementet, 2007). Men selv om det nye norske filminstituttet formelt ble åpnet

1. april er ikke organisasjonen ferdig med omstillingsprosessen. Det er nok enda for tidlig å si noe om hvilken innvirkning omleggingen kommer til å få på dokumentarfilmbransjen.

De viktigste finansieringsaktørene for norsk dokumentarfilm er NRK, TV2 og filminstituttet, flankert av sekundære finansieringsaktører som for eksempel Institusjonen Fritt Ord, Fond for Lyd og Bilde, Nordisk Film og TV fond og MEDIA. I neste kapittel skal jeg legge grunnlaget for min analyse av dokumentarfilmproduksjon i Norge ved å presentere teorigrunnlaget analysen skal bygge på. Jeg vil komme nærmere inn på hvordan kringkasterne, filminstituttet og de uavhengige produsentene samhandler.

3 Teoretiske perspektiver

Pierre Bourdieus *feltbegrep* kommer til å fungere som et overordnet perspektiv i denne analysen, fordi begrepet kan belyse den grunnleggende organiseringen av dokumentarfilmbransjen. Organiseringen av bransjen vil vise styrkeforholdet mellom aktørene og danne grunnlaget for min analyse. Et viktig aspekt i så måte er bransjens utvikling. For å kunne si noe om hvilken retning denne tar, vil jeg se etter *profesjonaliseringstendenser* i datamaterialet. Feltbeskrivelsen vil vise det skjeve styrkeforholdet innad i dokumentarfilmbransjen, noen aktører får større makt over utviklingen enn andre. Dokumentarfilmskapere må for eksempel forholde seg til kringkasterne som redaktører innen feltet og dermed også til deres etikk hvis de vil ha filmen sin vist på TV. De presseetiske størrelsene *integritet*, *uavhengighet* og *troverdighet* blir i så måte viktige for å kunne besvare spørsmålet om hvilke faktorer som er bestemmende for hvilke filmer som vises på TV eller kino. Først vil jeg komme med en redegjørelse for hva dokumentarfilmbegrepet kan omfatte.

3.1 Ulike syn på dokumentarfilmsjangeren

I dag lever gamle og etablerte dokumentarformer side om side med helt nye dokumentartyper som gjerne utfordrer de etablerte grensene for det som tradisjonelt faller inn under begrepet (Brinch og Iversen, 2001: 7). Og ”selv om vi tilsynelatende enkelt kjenner igjen en dokumentarfilm eller fjernsynsdokumentar når vi ser en, er det samtidig problematisk å sette ord på hva som karakteriserer nettopp dokumentaren som uttrykk” (Brinch og Iversen, 2001: 12).

En forventning vi som seere har til dokumentarfilmer, er at det som vises har funnet sted foran et kamera. Fotografi og film har historisk sett hatt stor gjennomslagskraft som dokumentasjon på virkelige hendelser. Troen på at fotografiet formidlet *sannhet* viste seg i kunstdebattene på 1800-tallet. Da kjempet fotografene for anerkjennelse som kunstnere. ”Det gjennomgående [mot]-argumentet var at fotografiet er et blott og bart visuelt avtrykk av verden, og at en slik simpel, mekanisk registrering ikke er i stand til å frembringe estetisk tilfredsstillende bilder” (Larsen, 2004: 62). Peter Larsen påpeker videre at det omvendte argumentet, at et fotografi ikke kan brukes som dokumentasjon, så å si aldri blir fremmet. Fotografiets status som dokumenterende redskap ble altså ført videre til filmmediet, og ga opphavet til den overbevisningskraften som gjerne knyttes til dokumentarfilmens bilder (Brinch og Iversen, 2001: 19).

Den personen som gjerne får æren av å være den første til å si noe om hva en dokumentarfilm kan være, var John Grierson da han omtalte en films ”documentary value” i 1926 (Sørenssen, 2007: 77). Noen år senere konkretiserte han tankene rundt dokumentarfilmen og konkluderte med at en

dokumentar skulle ”skape en fortolkning av virkeligheten gjennom måten man behandlet materialet på” (Grierson i Brinch og Iversen, 2001: 15). Grierson ville med andre ord at dokumentarfilmen skulle være en *kreativ bearbeidelse av virkeligheten* (Grierson, 1933 i Sørenssen, 2007: 86). Den skulle fremme nasjonalfølelse og sosial bevissthet hos det britiske folk og stå som en motsetning til de beskrivende aktualitets- og foredragsfilmene som florerte på denne tida. Idealet til Grierson var nemlig en filmskaper som var sosialt engasjert, ansvarlig og hadde fokus på samtida. Han ville at filmene ideelt sett skulle føre til endringer i samfunnet og en bedring av den vanlige manns hverdag (Brinch og Iversen, 2001).

Griersons formening om at dokumentarfilmen var en *kreativ bearbeidelse av virkeligheten* har festet seg, og flere tar utgangspunkt i denne når de vil definere dokumentarfilmsjangeren (Sørenssen 2007: Brinch og Iversen, 2001: Diesen, 2005). Jan Anders Diesen trekker fram at alle leddene i Griersons definisjon må ses på som like viktige. Videre mener han at det skal være en tydelig og bevisst avsender for at filmen skal kunne kalles en dokumentarfilm. Selv om Diesen tar utgangspunkt i Griersons definisjon, mener han at mangfoldet innen dokumentarfilm gjør det umulig å finne en entydig definisjon av den. Griersons krav kan i høyden si noe om hva som anses for å være en god eller dårlig dokumentarfilm (Diesen, 2005: 38).

Et nyere tilskudd i debatten om hva dokumentarfilmbegrepet inneholder kommer fra Bill Nichols. Hans *Representing reality* (1991) er blitt stående som et av de viktigste bidragene i nyere dokumentarfilmteori. Nichols kommer blant annet inn på at dokumentarfilmens status som bevis på virkelige hendelser, legitimerer bruken av filmene som kunnskapskilde. ”Documentaries show us situations and events that are recognizably parts of a realm of shared experience: the historical world as we know and encounter it, or as we believe others to encounter it” (Nichols, 1991: IX). Videre definerer han dokumentarfilm ut fra tre forskjellige perspektiv: Filmskaperens, tekstens og seerens. Han peker på at filmskapere generelt har lite fokus på en dokumentarfilms form. ”It is hard to be reflexive if you have something urgent to say about a pressing issue, and for most documentarists the urgency of the said takes far higher precedence than the self- consciousness of the saying” (Nichols, 1991: 17).

Det mest fundamentale skillet mellom fiksjons- og dokumentarfilm ligger i seernes antagelser om tekstens forhold til den historiske verdenen. Dette kan i følge Nichols ha to nivå. For det første baserer vi vår oppfatning på tidligere erfaring og tegn i teksten som gjør at vi antar at bildene vi ser har opprinnelse i den historiske verdenen. For det andre er det et mer generelt nivå som hjelper oss å bestemme hvilken type argument filmen fremmer om den historiske verdenen i seg selv, eller i

alle fall en liten del av den. "One fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear an indexical relation to the historical world. As viewers we expect that what occurred in front of the camera has undergone little or no modification in order to be recorded on film and magnetic tape" (Nichols, 1991: 27). Dette kan følges opp med John Corner som mener dokumentarfilm er en løs merkelapp som gis til filmer som "reflect and report on the "the real" through the use of recorded images and sounds of actuality" (Corner, 1996: 2).

Mens Grierson la vekt på den kreative bearbeidelsen, har Nichols og Corner et mer nøkternt syn som legger vekt på at dokumentarfilmens representasjon av virkeligheten nettopp skal vise den virkelige verden. Disse definisjonene viser spennet i hva dokumentarfilm kan være. Den kreative dokumentarfilmen kan ligge nærmest Griersons oppfatning av hva en god dokumentarfilm er, fordi man gjerne vil la filmskaperen få frihet til å fortelle sin egen versjon av virkeligheten. Den kritiske, journalistisk drevne dokumentarfilmen kan ha mer tilfelles med Nichols versjon. Den har fokus på at det dokumentarfilmen viser, skal bygge på en gjenkjennelig del av den historiske verdenen, som vi har erfart den, eller har tro på at andre har erfart den.

3.2 Dokumentarfilmbransjen som felt

Pierre Bourdieus forskning tar hovedsakelig utgangspunkt i det franske samfunnet, men ved å utvikle teorier på bakgrunn av empiri presenterer han modeller som kan overføres til andre *sosiale rom* og samfunn (Bourdieu, 1995: 30). Det som gjør det spesielt hensiktsmessig å benytte begrep og innsikter fra Bourdieu i denne sammenhengen, er at begreper som *felt og kapital* på et overordnet plan vil belyse samspillet og stridighetene som finner sted mellom filminstitutt, kringkastere og uavhengige produsenter. De ulike aktørene plasserer seg strategisk i feltet for å kunne påvirke hvilke filmer som blir produsert og innholdet i dem. Makten som fordeles mellom aktørene bestemmer hvor stor innflytelse den enkelte aktøren har på hvordan en *god* dokumentarfilm skal se ut. Et felt kan defineres som "et samfunnsmessig område der det foregår bestemte aktiviteter etter bestemte regler, og hvor det til enhver tid foregår strid om status eller anerkjennelse blant de involverte" (Gripsrud, 2002: 73). Felt kan altså beskrives som arenaer der det foregår sosiale kamper. Videre konstitueres felt relasjonelt og hierarkisk innenfor et større sosialt system (Wilken, 2008: 38- 39).

Dokumentarfilmbransjen karakteriseres som et felt hvor man produserer dokumentarfilmer etter de normene og reglene som dominerer innen feltet. Noen av normene og reglene dokumentarfilmskaperne må forholde seg til kan for eksempel være Vær varsom-plakaten som kringkasterne legger

vekt på, eller den formelle søknadsprosessen man finner i filminstituttet. Det er mange stridigheter innen feltet, og man kan si det strides på flere nivå. Det strides for eksempel om hvem som skal ha makt til å definere hva som er en *god* dokumentarfilm og dermed ha høy status innen feltet, og det strides om hva man mener er viktigst ved dokumentarfilmsjangeren. Uenigheten om hvilke filmer som har potensial til å bli gode, kommer til uttrykk i diskusjonene rundt hvilke filmer produsentene ønsker å lage og hvilke filmer kringkasterne, filminstituttet og andre finansieringskilder ønsker å investere i. Hvem som kommer seirende ut av striden og dermed vinner status og anerkjennelse innen feltet, vil jeg komme inn på i analysen.

Bourdieu mener at bakgrunnen for det sosiale rom ligger i ideen om forskjeller og avstander blant folk og grupper i samfunnet. Det finnes en helhet av distinkte og sameksisterende posisjoner som definerer hverandre gjennom sin gjensidige uavhengighet. De ulike feltene defineres også ut fra naboskap, fjernhet i forhold til hverandre samt gjennom hvilken rang de har i forhold til hverandre (Bourdieu, 1995: 33). Et sosialt rom består altså av flere felt som forholder seg til hverandre og forholder seg uavhengig fra hverandre. De ulike feltene får dermed ulike posisjoner og ulik status i det sosiale rommet. Et felt eksisterer dermed ikke i et vakuum, men må forholde seg til andre nærliggende felt og deres status. Aktørene innen dokumentarfilmfeltet må således forholde seg til nærliggende felt som for eksempel kringkastingsfeltet og det større norske filmfeltet.

For at samfunnets felt skal fungere må de ha en relativ autonomi fra det sosiale systemet. De må altså være uavhengige fra andre felt. Bourdieu mener dette indre selvstyret er en forutsetning for at idealer opprettholdes og praksis utvikles i tråd med dem. På mange måter blir feltets kjerne enighet blant aktørene om at det man driver med innen feltet er viktig og verdt å strides om. Deltagerne på feltet har også noen grunnleggende verdier, holdninger og ideer som de regner som selvsagte; de danner feltets *doxa* (Gripsrud, 2002: 73). Felt refererer imidlertid ikke til faktiske oppdelinger av samfunnet. Det refererer til relasjoner mellom agenter som kjemper om bestemte former for *kapital* (Wilken, 2008: 40). Bourdieu benytter seg hovedsakelig av fire former for kapital; *økonomisk*, *kulturell*, *sosial* og *symbolsk* kapital. Kapitalbegrepet hentet Bourdieu fra Karl Marx og hans teori om at makt bestemmes av adgang til materiell, eller med Bourdieus term *økonomisk*, kapital (Ibid.). Økonomisk kapital er dermed materiell kapital i form av "hard valuta". Kulturell kapital får form som sosialt anerkjent kunnskap og ferdigheter av kulturell art (Gripsrud, 2002: 75). Kulturell kapital er både kroppslig og materiell, den er både relatert til materialitet (film, bøker, osv.) som kan konsumeres og til en disposisjon for å sette pris på bestemte former for materialitet. (Wilken, 2008: 56). Sosial kapital vises i form av nettverk, familierelasjoner, rett og stett ens egen mulighet til å benytte seg av kjente og kjære og deres respektive kapitaler (Wilken,

2008, Gripsrud, 2002). De tre andre kapitalformene danner grunnlaget for den symbolske kapitalen, hvor man får anerkjennelse og prestisje ut fra de normer og verdier som gjelder innenfor feltet (Köhncke, 2006: 15). Symbolsk kapital får man hvis man klarer å omsette de andre kapitalformene til andre former for anerkjent verdi, for eksempel moral (Wilken, 2008: 39).

Hvis man følger Bourdieu, fører de ulike kapitalformene til at makten kan ha ulike former. De fleste aktørene har et knippe av kapitalformer de kan investere i sosiale kamper, men aktørene er som regel preget av en dominerende kapitalform. Man har altså som regel overvekt av en type makt hos en aktør eller innen et felt. Derfor kan en aktør være ledende innen ett felt og underdanig i et annet hvor det er en annen kapitalform som verdsettes høyest (Wilken, 2008: 38- 46). Det er motsetningen mellom den kulturelle og den økonomiske kapitalen som driver maktkampene i det moderne samfunn (Wilken, 2008: 57). Bourdieu mener det langt på vei er mulighetene til å veksle kapitalformer, slik at de kan flyttes mellom ulike felt, som skaper dynamikken i sosiale systemer (Wilken, 2008: 38- 46). Denne vekslingen av kapitalformer er klart synlig hvis man ser på næringslivets sponning av kultur. I *Kultursponsing* skriver Anne- Britt Gran og Sophie Hofplass (2007) at kulturinstitusjoner først og fremst har behov for og ønsker om økonomisk kapital, når næringslivet går inn som sponsorer. Kulturlivet søker dermed det de anser som næringslivets styrke: økonomiske ressurser som penger, varer og tjenester. Næringslivet på sin side ønsker i første omgang å oppnå effekter av mer immateriell og kvalitativ karakter, som sosial legitimitet, styrking av image og omdømme, når de går inn som sponsor for en kulturinstitusjon (Gran og Hofplass, 2007: 69- 73). Ved å inngå sponsoravtaler kan altså begge felt nyte godt av hverandres dominerende kapital, og veksle svakhet mot styrke. Wilken (2008) mener imidlertid at man kan argumentere for at økonomisk kapital veier tyngst i Bourdieus samfunnsforståelse, først og fremst fordi den er likvid og materiell (Wilken, 2008: 40). Man kan si at den økonomiske kapitalen på mange måter danner grunnlaget for å kunne utvikle og styrke de andre kapitalformene. Man må for eksempel nødvendigvis ha en viss økonomisk kapital for å kunne produsere en film eller forfølge sin drøm om å bli kunstner.

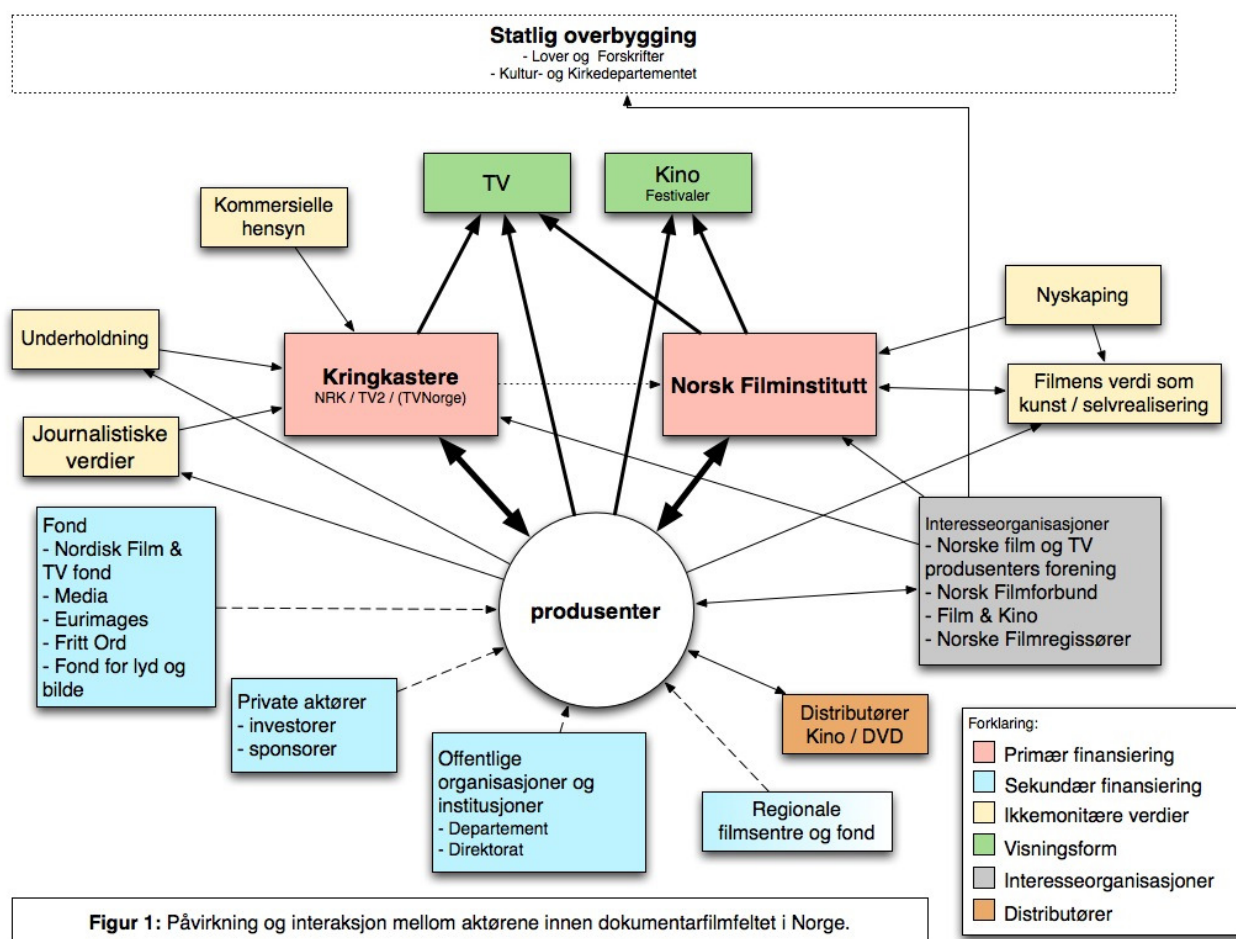
I følge Gripsrud (2002) mener Bourdieu at press fra den økonomiske kapitalen innen et felt kan true feltets indre autonomi. Krav om økonomisk inntjening eller publikumsoppslutning kan føre til at krefter som i utgangspunktet er fremmede for feltet får makt, selv om de bryter med feltets grunnleggende målsettinger. For å unngå korrumperingen som kravene fra eiere og finansieringskilder kan representere, må man mobilisere feltets egen forståelse for hva som er viktig og riktig for feltet (Gripsrud 2002: 74- 75). Følger man eksempelet om kultursponsing kan altså den økonomiske kapitalen som kulturinstitusjonen ønsket, være med på å korrumpere feltet. Man må for

eksempel være veldig forsiktig med å godta sponsing som krever at sponsor skal kunne påvirke innholdet i en dokumentarfilm, siden dette ikke er akseptert innen feltet.

3.2.1 Feltbeskrivelse av dokumentarfilmbransjen

Innenfor det feltet Anne Köhncke regner som den nordiske dokumentarfilmbransjen, er det seks ulike grupper av aktører: produksjonsaktører, bindeleddsaktører, finansieringsaktører, finansierings- og distribusjonsaktører, rene distribusjonsaktører og til slutt målgruppen eller publikum. Blant disse hovedgruppene er det noen aktører Köhncke regner som viktigere enn andre. Hun mener de viktigste aktørene innen den nordiske dokumentarfilmbransjen er produsentene, regissørene, filminstituttens representanter, TV-kanalenes redaktører og innkjøpere, og representanter for andre støtteordninger. I tillegg spiller bindeleddsaktørene en rolle ved å gjøre interaksjonen mellom de øvrige aktørene så konstruktiv som mulig (Köhncke, 2006:14). Selv om Köhncke tar utgangspunkt i såkalt kreative dokumentarfilm, er det stort sett de samme aktørene innen hennes kategorisering som også gjør seg gjeldende i dokumentarfilmbransjen i Norge. Med utgangspunkt i de aktørene Köhncke regner som viktigst, finner man flere organisasjoner og grupper som har interesser innen dokumentarfilmfeltet. Alle aktørene som har interesser innen feltet, har imidlertid i større eller mindre grad interesser innenfor andre felt. De har dermed ønsker om å påvirke andre felt samtidig som de ønsker å spille en viktig rolle i dokumentarfilmbransjen. Kanskje viktigst er det å påpeke at de andre feltene aktørene tilhører, også påvirker aktørene og dermed hvordan disse aktørene igjen forholder seg til dokumentarfilmfeltet. Hovedmålet til aktørene rundt dokumentarfilmproduksjon er å vise norsk dokumentarfilm til et publikum, enten på TV eller på et kinolerret. Hvilke filmer som skal vises og hvordan man skal prioritere de begrensede økonomiske midlene innen feltet, er man imidlertid ikke enige om.

Modellen nedenfor viser hvordan de ulike aktørene forholder seg til hverandre. Produsentene er satt som feltets kjerne fordi det hovedsakelig er her ideene til filmene og produksjonen av dem finner sted. Uten aktører som ønsker å lage film, vil man naturlig nok komme til kort, selv om man har økonomiske midler til disposisjon.



En aktør som overstyrer hele feltet er staten, representert ved Kultur- og kirkedepartementet og ulike lover og forskrifter. Styresmaktene blir i ethvert samfunn "the field of power" som i stor grad dominerer og bestemmer de andre feltenes plass i et hierarkisk system som strukturerer samfunnet (Jenkins, [2002] 2007: 86). Den statlige overbygningen må alle de andre aktørene forholde seg til. Den påvirker således alle aktørene omtrent like mye. Tre andre aktører som står sentralt i modellen er produsentene, kringkasterne og filminstituttet. Når et produksjonsselskap har et filmprosjekt de ønsker å realisere, sender de som regel først en søknad til filminstituttet og/eller kringkaster. Hvis en av disse er interessert og går inn med penger, vil produsenten forsøke å få med den andre også. Filminstituttet og kringkasterne påvirkes også av sin deltagelse i andre felt. Dette vises i hvilke ikkemonetære verdier de verdsetter. Filminstituttet har en målsetting om å støtte filmer som er nyskapende og som har verdi som kunstverk (Kultur- og kirkedepartementet, 2007). Kringkasterne på sin side legger til for eksempel filmene verdi som journalistiske produkt eller som underholdning. Filmenes kommersielle potensial i form av å kunne trekke publikum til skjermen er nok viktigst for kringkasterne, selv om også filminstituttet og produsentene ønsker at filmen skal bli sett av så mange som mulig. Selv om disse tre aktørene har et felles mål om å vise filmen for et stort publikum, er styrkeforholdet dem imellom skjevt. Produsentene er i stor grad avhengige av støtte

fra en eller begge av de andre aktørene for å få realisert filmene sine. I tillegg må produsentene skaffe finansiering fra den gruppen jeg har valgt å kalle *sekundær finansiering*. Denne gruppen er sammensatt av mange ulike aktørtyper, men felles for dem er at de stort sett bidrar med toppfinansiering til dokumentarfilmene. Det vil si at de som regel bidrar med deler eller hele beløpet som gjenstår etter at kringkasterne og filminstituttet har tatt sine beslutninger om de skal støtte filmen og eventuelt hvor mye de skal bidra med.

Der produsentene har mye kulturell kapital i form av at de sitter med den skapende kraften, har filminstituttet og kringkasterne mest økonomisk kapital. I slike tilfeller vil altså den økonomiske kapitalen være mektigst fordi den er bestemmende for om produsentene kan realisere sine ideer.

Filminstituttets konsulenter og kringkasternes innkjøpere representerer organisasjoner og system hvor man velger hvilke filmer som skal få penger og dermed visning. De personene som sitter i posisjoner hvor de kan forkaste eller slippe prosjekter gjennom er *gatekeepere* (McQuail, 1994). Særlig innenfor forskning på nyheter har gatekeeperbegrepet blitt brukt om utvelgelsesprosessen av hvilke saker som blir presentert som nyheter og hvilke saker som blir avvist. Gatekeeperkonseptet har en svakhet ved at man ser på nyhetene som ferdige og uproblematisk saker som ankommer "the 'gates' of the media, where it is either admitted or excluded" (McQuail, 1994: 214). Undersøkelser viser generelt at innholdet systematisk og tydelig blir påvirket av organisasjonens praksis og regler (Köhncke, 2006: 19). Gatekeeperbegrepet kan altså knyttes til en institusjons tradisjon og sedvane for utvelgelse av for eksempel filmer, men også mer direkte til personene som utfører utvelgelsen i praksis.

De mektige aktørene gir retningslinjer til de svakere produksjonsaktørene, som besitter overvekten av den kulturelle kapitalen. Man kan nok se at oppfatningen av hvilke prosjekter som skal finansieres varierer mellom produsentene, filminstituttet og kringkasterne. Dette kommer i stor grad av at de opererer med ulike kvalitetskriterier. De kan være kvalitetskriterier som aktørene har fått med seg gjennom sitt engasjement innenfor andre felt, som for eksempel det journalistiske. Jostein Gripsrud (2002) peker på at det foretas en mengde kvalitetsvurderinger av estetiske og journalistiske produkter i et stort antall posisjoner i medie- og kultursektoren. For dokumentarfilmens vedkommende er det altså filminstituttets og kringkasternes gatekeepere som i første rekke vurderer hva som skal produseres, ut fra et kvalitetsbegrep. Dette begrepet inkluderer gjerne vurderinger av prosjektets publikums- eller markedspotensial i tillegg til et sett av normer for hva som er en *god* film. "Prinsipielt skal alle de kvalitetsvurderingene som foretas, kunne forsvares ved noen argumenter som er nødt til å bli relatert til et mer eller mindre komplisert sett av normer for

hva som er godt og dårlig” (Gripsrud, 2002: 101). De kvalitetsnormene som er i bruk, må kunne forsvares med argumenter og dermed vise til et mer allment grunnlag enn de rent subjektive fornemmelsene. Dette allmenne grunnlaget vil nødvendigvis variere ut fra hvilke produkt som vurderes, men også ut fra hvilke institusjoner som vurderer dem. Kringkasterne har med seg oppfatninger om at dokumentarfilmen må tilfredsstille det presseetiske regelverket for at de kan kunne sende den på TV. Filmen må altså oppfylle journalistiske kriterier som kringkasterne tar med seg fra et overordnet kringkasterfelt og journalistisk felt. Filminstituttet på sin side trekker med seg kriterier om kunstnerisk tematisk og formmessig nyskaping. Vurderingene blir dermed som Gripsrud påpeker, ikke foretatt i et sosialt tomrom. Kringkasternes redaktører og innkjøpere og filminstituttets dokumentarkonsulenter forholder seg til kvalitetsnormer innenfor den tradisjonen og det feltet de kommer fra og påvirker dermed det norske dokumentarfilmfeltets utvikling, som de selv også er en del av.

3.3 Profesjonalisering av felt

Et mål for produsentene, filminstituttet og kringkasterne er at dokumentarfilmene skal produseres på en mer profesjonell måte (Kultur og kirkedepartementet, 2007). Begrepet *profesjonalisering* brukes både i dagligtale, i den faglige diskusjonen innenfor bransjen og ikke minst av forskere i vitenskapelig sammenheng (Brurås, 2001: 16). I dagligtalen kan det bety en slags dyktiggjøring, altså at man blir flinkere og flinkere til å utøve sitt yrke og til slutt regnes for profesjonell. En annen betydning har begrepet hvis man lever av å lage dokumentarfilm. Da er man profesjonell i motsetning til noen som har det som hobby. En strengere betydning har begrepet innen vitenskapen der man snakker om at ”en profesjon er en gruppe fagfolk som har enerett på en type stillinger som allment anses å ha stor samfunnsmessig betydning” (Raaum i Brurås, 2001: 16). Denne betydningen av ordet er betraktelig strengere enn de andre og minimerer antall profesjonelle aktører i samfunnet til grupper som kan oppfylle ganske strenge krav, for eksempel leger eller psykologer. Kravene innebærer blant annet at arbeidet krever en bestemt teoretisk kunnskap som er bekreftet med eksamener. For å kunne utføre en profesjon på lovlig måte må man videre ha offentlig autorisasjon. Utøveren skal arbeide til allmennhetens beste, og fagorganisasjonen må ha høy oppslutning. Denne organisasjonen bør ha en selvjustisordning og profesjonen skal selv ha stor innflytelse over utdanning og rekruttering (Brurås, 2001: 17).

Rendyrkede profesjoner er sjeldne og definisjonen kan forstås som en idealtipe. I stedet for at en yrkesgruppe har alle kjennetegnene til en profesjon, kan man heller se etter stor eller liten nærhet til idealtypen (Allern, 1997: 17). Profesjonalisering kan derfor betegne en utvikling som går i retning

av idealtypen. I ordets strengeste forstand kan nok ikke dokumentarfilmbransjen oppfylle alle kravene til en profesjon, men bransjen kan vise til en grad av profesjonalisering. I form av de etiske normene dokumentarfilmskapere må forholde seg til for å få vist filmen sin på TV og tema man omhandler i filmene, har ofte dokumentarfilm mye til felles med journalistikk. Jeg vil derfor peke på profesjonaliseringstendenser innen journalistikk som også kan bli, eller er, aktuelle for dokumentarfilmfeltet.

Journalistikk er blitt sett på som en uisolert profesjon. Dette innebærer at den mangler den eksklusive yrkeskunnskapen, og dermed de formelle kravene som de klassiske profesjonene har hatt. Man trenger ikke en spesiell profesjonsutdanning for å være journalist eller dokumentarfilmskaper på samme måte som man må utdanne seg til å være lege. Å innføre en obligatorisk offentlig godkjent utdanning som forutsetning for å drive med journalistikk som yrke har blitt foreslått, men avvist av pressen selv. Man fryktet at en slik utdanning ville hindre pressen i å operere fritt og uavhengig av alle myndigheter, også i rekrutteringsfasen (Allern, 1997: 18). Samtidig som man avviser kravet i den strenge definisjonen av profesjon ved å ikke kreve spesielle vitnemål for journalister, vil man altså beholde, og dermed oppfylle kravet, om å ha stor innflytelse på rekrutteringen ved at hver redaktør selv kan velge de journalistene han eller hun vil ha.

Man kan si at de klassiske profesjonene har en tendens til å være *introverte* i språk, innhold og i forhold til hvem som er aktører fordi både språket som benyttes og kunnskapen som forvaltes krever at man har satt seg inn i feltets virke. Fordi publikum ofte både er primærkilder og mottakere av stoffet journalister og dokumentarfilmskapere produserer, kan man beskrive disse yrkesgruppene som *ekstroverte* i forhold til både språket man benytter og innholdet man presenterer. Journalistikk blir i stor grad opplevd som et fellesprosjekt for journalistene og deres publikum. Journalistikken oppfyller dermed kun noen få av de nevnte kravene til en klassisk profesjon og blir derfor ofte omtalt som en semiprofesjon (Brurås, 2001: 18). Lars Arve Røssland mener imidlertid at denne konklusjonen verken er tilfredsstillende for profesjonssosiologien eller journalistikken (Røssland, 1999: 31). Røssland mener at man må slutte å bedømme journalistikken som om den hele tiden sikter på å bli en fullverdig profesjon, og heller dyrke dens særegenheter. Videre ser Røssland at journalistenes profesjonaliseringsprosess har ført til at man kan se flere tegn på økt status, legitimitet og ikke minst autoritet for journalistene som yrkesgruppe (Røssland, 1999: 26- 27). Det er visse forventninger knyttet til hvordan det endelige journalistiske produktet skal være og dermed også om hvordan man har gått fram for å lage det. "Å være journalist er å besitte en spesiell sosial posisjon som det er knyttet bestemte forventninger til, og journalisten opptrer i pakt med yrkesrollen i sitt møte med f.eks. kilder" (Brurås, 2001: 14). Forventningssenderne er i siste instans

storsamfunnet rundt yrkesutøveren (Ibid.). På samme måte som vi har forventninger til hvordan en journalist skal opptre og hvilket produkt det skal kunne ut i, har vi forventninger til dokumentarfilmskapere og filmene deres. To av journalistikkens viktigste egenskaper er at den formidler sannhet og er kritisk til samfunnet. Dette gjelder i aller høyeste grad også for dokumentarfilmsjangeren. Dokumentarfilmen er avhengig av at vi som tilskuere tror det er en dokumentarfilm vi ser (Brinch og Iversen, 2001: 24). Den må være troverdig.

Selv om definisjonen på en klassisk profesjon kan være fruktbar, skal man altså ikke bruke den som en mal hvor alle yrkesgrupper jobber for å oppfylle alle dens krav. Den vil her fungere som en idealtipe, hvor man kan se etter stor eller liten nærhet til idealet. Samtidig vil det være nyttig å forholde seg til profesjonsbegrepet i betydningen *dyktiggjøring* og som profesjonell i betydningen at man *lever av å lage* dokumentarfilm. Det vil i det hele tatt være viktigere å kunne peke på om et yrke viser særlig grad av profesjonalisering enn å kunne skille et yrke fra en profesjon (Røssland, 1999: 29).

3.4 Presseetiske ideal

En profesjonalisering vil innebære at noen idealer blir lagt til grunn for produksjonen, men som kjent er det forskjell på etikk som ideal og som praksis (Brurås, 2001: 12-16). Journalistikkens yrkesetikk er basert på et bransjemessig grunnlag snarere enn etikk i moralfilosofisk forstand. Etikken sier dermed noe om hva som til enhver tid er akseptabel adferd innen feltet (Rasmussen i Ytterdal Sørum, 2006: 4). Dokumentarfilmskapere har, som jeg skal vise, ikke slike strenge idealer og normer. Blant filmskaperne legges det stor vekt på at man skal være bevisst etiske utfordringer, men man har ikke en formell plakat å støtte seg til. Ved å ta utgangspunkt i presseetikken kan jeg sette ord på noen av filmskaperens etiske dilemma. Gjennom kringkasternes krav om at filmene skal følge Vær varsom-plakaten, er det nyttig å se på begrepene objektivitet, integritet, uavhengighet og troverdighet for å belyse de etiske normene mer generelt enn slik de er formulert i Vær varsom-, Redaktør- og Tekstreklameplakaten.

3.4.1 Objektivitet

Objektivitet er et ord som mange forbinder med profesjonell og troverdig journalistikk. ”Den ”objektive journalistikken” stiller normkrav til balanse, upartiskhet, nøytralitet og saklighet” (Brurås, 2006: 41). Objektivitet vil med andre ord innebære at det som skal formidles settes i fokus, og ”[...] at dette blir formidla mest mulig slik det *er*, og minst mulig slik det *blir sett på* av formidlaren. Trua på objektivitet handlar såleis først og fremst om mulegheiten til å skilja mellom

fakta og verdier” (Røssland, 1999: 85). En objektiv framstilling skal altså formidle hendelsene uten at formidlerens meninger om hendelsen farger framstillingen. Men fakta i seg selv kan ikke gi en forståelse for eller forklaring på det som skjer. Når objektivitetsidealet innebærer at den som har forfattet saken skal slette egne spor, blir det også naturlig nok vanskeligere å avsløre formidlerens vri i formidlingen (Røssland, 1999: 86). En vri vil det alltid være fordi både journalister og dokumentarfilmskapere ”vil være preget av sine holdninger og verdier, sin kulturelle og sosiale bakgrunn, sin tilhørighet og identitet” (Brurås, 2006: 42).

Objektivitetsidealet gir dermed ikke rom for kritisk og analytisk journalistikk og kan i følge Brurås fort bli oppfattet som for snevert (Brurås, 2006: 43). De følelsene og opplevelsene som ikke lar seg dokumentere og etterprøve i vitenskapelig forstand er like fullt viktige erkjennelsesformer journalistikken må gi rom for (Brurås, 2006: 43). Objektivitetsbegrepet kan omfatte både sannhet og nøytralitet. Sann må journalistikken alltid være, men den trenger ikke, og vil sjelden, være nøytral. Brurås mener at det kan være mer fruktbart å benytte begrep som sannhet, vesentlighet og åpenhet i stedet for objektivitet. Han utdyper dette videre og foreslår at man samtidig skal gi journalisten det rommet som er nødvendig for tolkning, opplevelse og vurderinger. Man skal også stille krav om en troverdig og redelig rapportering av fakta og dokumentasjon av disse. Brurås stiller til slutt et krav om en mangfoldighet i kildevalg slik at ulike syn kommer til orde (Brurås, 2006: 45). I ordets strengeste forstand blir en objektiv dokumentarfilmskaper på mange måter uoppnåelig. I stedet for objektivitet kan man sikre en etisk forsvarlig film ved å gi filmskaperen frihet til å gjøre sine tolkninger, samtidig som man benytter seg av troverdig rapportering av de faktiske hendelsene og et mangfoldig kildevalg.

3.4.2 Integritet

Integritet er noe både journalister og dokumentarfilmskapere lever av, for bare ved å ha integritet kan man lage et troverdig produkt. Integritet handler om personlige egenskaper og er blitt et viktig begrep i journalisters yrkesterminologi og selvforståelse. Integritet betyr egentlig *helhet* eller *ukrenkelighet*, men journalister legger gjerne kvaliteter som ærlighet, troverdighet og ære inn i dette begrepet (Brurås, 2001: 58- 63).

Habilitet er et juridisk begrep som har visse likhetstrekk med integritet, men som handler mer om bestemte situasjoner. Der hvor man har andre bånd enn de rent profesjonelle, bør man regnes som inhabil. Å melde seg inhabil vil imidlertid ikke svekke noen personlige egenskaper, det kan heller

tenkes at integriteten blir styrket av å melde seg inhabil i en sak. Det er med andre ord ikke klanderverdig å være inhabil, med mindre man prøver å skjule det. Da vil det naturlig nok være svært klanderverdig og samtidig vil det svekke ens integritet (Brurås, 2006: 58).

3.4.3 Uavhengighet

Medienes samfunnsoppdrag innebærer blant annet å overvåke myndigheter, næringsliv og andre maktsentra. En klar forutsetning for at mediene skal kunne fylle denne rollen er at de må være uavhengige fra alle slike institusjoner. En journalist eller en redaksjon kan ikke være et redskap for bestemte interesser i samfunnet, enden det er myndigheter, næringsinteresser eller andre (Brurås, 2006: 37). Idealet er at journalisten og for øvrig dokumentarfilmskaperen skal opptre fritt og uten bindinger i noen retning. Deres lojalitet skal ligge hos publikum. Dette idealet er det imidlertid vanskelig å opprettholde i den virkelige verden hvor enhver journalist må forholde seg til sine overordnede i redaksjonen, kildenes ønsker og ikke minst eiernes interesser.

3.4.4 Troverdighet

Troverdigheten er nært knyttet til journalistens og for den saks skyld dokumentarfilmskaperens integritet (Brurås, 2006: 52). For at publikum skal kunne ha tillitt til en journalist, må de være trygge på at journalisten er fri og uavhengig i sin journalistiske virksomhet. Journalisten må finne et ståsted og en rolle hvor både engasjement og integritet blir ivaretatt. En sak er nemlig journalistens reelle og personlige forhold til uavhengighet og integritet, en annen sak er hva publikum vil mene og tenke (Ibid: 53). En dokumentarfilmskaper kan imidlertid hevde at integritet og uavhengighet er i behold, men hvis dette ikke blir gjort klart for publikum, kan det gå ut over troverdigheten. Dette gjelder for eksempel hvis man lar noen som er tematisk knyttet til en dokumentarfilm bidra med økonomisk støtte til den. En ting er at produsenten kan ha sin redaksjonelle uavhengighet i behold, noe annet er hva publikum tror når det etter filmen viser seg at fornøylesparken Tusenfryd sponset en dokumentarfilm om berg- og dalbaner (Ekeberg, 2001).

En films troverdighet avhenger altså av at publikum har tiltro til innholdet som presenteres og måten det presenteres på. For å sikre seg en troverdig formidling kan journalistene og filmskaperne blant annet tilstrebe uavhengighet fra eksterne aktører, et mangfoldig utvalg av kilder som belyser saken fra flere sider, redelig rapportering av fakta og dokumentasjon av disse. På mange måter kan man altså sikre en troverdig presentasjon ved å følge Brurås' ”nye” objektivitetsbegrep (Brurås, 2006: 45).

3.5 Oppsummering

Det norske dokumentarfilmfeltet består av flere aktører som har sterke meninger om hvilken retning feltet skal ta. Ved å bruke Bourdieus feltbegrep på et overordnet plan har jeg som mål å vise hvordan de ulike aktørene forholder seg til hverandre og hvordan dette påvirker feltets utvikling. Både filminstituttet, kringkasterne og produsentene ønsker en økt profesjonalisering av dokumentarfilmproduksjon i Norge. De presseetiske størrelsene er tatt med fordi de kan være med på å måle om feltet har en felles etikk, som kan være et av stegene som fører til økt profesjonalisering. Etikken er også viktig fordi man antar at sjangeren skal fortelle noe om virkeligheten, man forventer at det som fortelles er *sant*. I bearbeidingen av denne sannheten må man nødvendigvis trå varsomt for å opprettholde troverdigheten. Uten å opprettholde de etiske standardene vil sjangeren antagelig miste den viktige posisjonen den har i samfunnet i dag. Videre har det vært viktig for meg å peke på ulike teoretikers syn på dokumentarfilmen for å vise hvor bredt sjangeren favner og hvilke hovedretninger man har.

4 Metode

Norsk dokumentarfilm er et relativt ubeskrevet blad fra et akademisk ståsted. I mangel på skriftlig materiale har jeg valgt å snakke med sentrale aktører med kunnskap og erfaring som kan være med på å belyse problemstillingen. Mye av arbeidet mitt har derfor gått ut på å kartlegge emnet ut fra en kvalitativ tilnærming. Jeg har forsøkt å ha en åpen utforskende holdning for å kunne være mottagelig for all informasjon som kan være relevant. Jeg har intervjuet få informanter nøye, heller enn å benytte meg av en bred kvantitativ undersøkelse. Fremfor bredde, regnes dybde som et trekk ved kvalitative studier (Gentikow, 2005: 36). Jeg har vært opptatt av å la informantene forklare nøye ved at de har fått relativt åpne spørsmål. En bredere undersøkelse for å kartlegge dokumentarfilmbransjen kan imidlertid med fordel utføres. I min gjennomgang av metodiske valg har jeg lagt vekt på å følge gangen i arbeidet og begrunne og vurdere valgene etter hvert som de dukker opp.

4.1 Informantutvalget

Informantutvalget baserer seg på tre ulike typer av informanter som samsvarer med de tre aktørgruppene jeg har valgt å fokusere på. Målet var at informanter fra kringkastere, Norsk filminstitutt og uavhengige produsenter kunne belyse problemstillingen ved at de har forskjellig bakgrunn, og dermed forskjellig syn på det som skal undersøkes. Jeg begynte med å orientere meg bredt for å finne ut hvilke aktører som finnes og hvem det kunne være interessant å snakke med. Noen av informantene fant jeg ved å se på de ulike selskaperes hjemmesider, mens andre ble kontaktet ut fra uttalelser i media. Særlig de informantene som ble valgt på grunn av sin stilling innen kringkasterne eller Norsk filminstitutt, var det viktig å få intervjuet. Det er få personer som innehar disse posisjonene, og man kan dermed anta at de har mest kunnskap om hvordan deres respektive organisasjoner forholder seg til de andre aktørene i bransjen. På grunn av dette ble det meget sentralt for denne undersøkelsen at de som ble forespurt valgte å stille opp.

Produsentene representerer den delen av feltet som antagelig er mest differensiert, men ved å ta med fem produsenter vil flere perspektiver og meninger komme fram. Det viste seg også i ettertid at produsentene hadde mange av de samme meningene og sto overfor mange av de samme utfordringene. Utvalget vil naturligvis ikke dekke alle synspunktene til produsenter som sådan, men jeg mener at utvalget er bredt nok til å kunne trekke gyldige slutninger. Gentikow (2005) peker også på at intervjuer med profesjonelle ikke trenger å ha et så omfattende analyseapparat som for eksempel studier av mediebrukere (Gentikow, 2005: 20). En svakhet med informantutvalget kan imidlertid være at det er få unge og uerfarne representanter blant dem. Informantene har alle vært i bransjen noen år. En tendens som jeg skal peke på i analysen, er at mange uerfarne filmskapere

prøver seg på dokumentarfilmproduksjon, men gir opp etter kort tid. Utvalget burde derfor ideelt sett også bestått av en eller to informanter som er i ferd med eller akkurat har laget sin første dokumentarfilm. Jeg sendte i utgangspunktet e-post til potensielle informanter for så å følge kontakten opp per telefon. Jeg har også kontaktet noen få andre personer per e-post for å få utfyllende kommentar om uttalelser på foredrag eller i avisartikler. Alle informantene samtykket umiddelbart i å bli sitert med fullt navn.

Av produsentene har tre av de fem tilholdssted i Bergen, og to i Oslo. Både kringkasterne og filminstituttet har tilholdssted i Oslo, sammen med størsteparten av filmbransjen. At jeg har fått snakket med tre aktører som har sin base utenfor hovedstaden, innebærer også at jeg har fått synspunkt om deres spesielle muligheter og utfordringer som produsenter i distriktene. Flere av informantene har også erfaring fra flere aktører innen bransjen. Noen har for eksempel begynt som filmskapere, men arbeider nå i TV eller filminstitutt. Dette kan være fordelaktig fordi de har mulighet til å se problemstillinger fra flere sider og vise forståelse for andres situasjon selv om de akkurat nå fronter et annet synspunkt. Jeg vil dermed hevde at gruppen er bredt sammensatt, selv om den ikke er så omfangsrik i antall.

4.1.1 Presentasjon av informantene

De åtte informantene har alle vært aktive i bransjen en stund. Det er fem produsenter og representanter fra NRK, TV2 og dokumentarkonsulenten ved Norsk filminstitutt. Informantene er delt inn i tre aktørgrupper. Her følger en kort presentasjon av informantene og deres arbeid. Først presenteres representantene for henholdsvis Norsk filminstitutt, så kringkasterne og til slutt produsentene²⁰.

- **Bodil Cold- Ravnkilde:** Dokumentarkonsulent ved Norsk filminstitutt (2006- juni 2008). Cold- Ravnkilde har over 40 års erfaring fra filmbransjen og har blant annet vært filmkonsulent ved Filminstituttet i Danmark, programredaktør for dokumentarfilm i Danmarks Radio og regissør for dokumentarfilmer. Cold- Ravnkilde har sin utdanning blant annet fra Danmarks Radio og Den Danske Filmskole.
- **Tore Tomter:** Bestiller for dokumentar- og faktaproduksjoner i NRK. Tomter har lang erfaring fra ulike stillinger i NRK og norsk filmbransje for øvrig. De siste 15 årene har han hatt omtrent samme ansvarsområde i NRK. Tomter har sin utdanning fra NRK.
- **Odd Isungset:** Reporter i *Dokument2* på TV2. Isungset er leder av Pressens Faglige Utvalg

²⁰ All informasjon om informantene er hentet fra intervju med den enkelte informant og fra selskapenes hjemmesider.

(PFU) og tidligere redaksjonssjef for *Dokument2*. Isungset gikk fra NRK til TV2 da kanalen startet opp i 1992 og har arbeidet med dokumentarfilm i kanalen siden 1994. Isungset er utdannet fra Høgskolen i Volda. I tillegg til intervju har Isungset også gitt utfyllende informasjon per e-post.

- **Lars Løge:** Produsent og medeier i Flimmer Film. Løge er styremedlem i Norske film- og TV- produsenters forening og leder for dokumentargruppen i samme forening. Flimmer film produserte sin første dokumentarfilm i 2000, dette var Løges produsentdebut. Han har siden den gang hovedsakelig produsert dokumentarfilmer for TV, men også kortfilmer, TV-serier og oppdragsfilm. Løge har sin utdanning fra Universitetet i Bergen.
- **Tore Buvarp:** Produsent og medeier i Fenris Film. Buvarp var med på å starte selskapet i 1992 og har siden den gang produsert dokumentarfilm for TV og kino. Selskapet arrangerer diverse kurs innen dokumentarfilmproduksjon og lager noe film på oppdrag. Buvarp har sin utdanning fra Høgskolen i Volda.
- **Bjørn Eivind Aarskog:** Produsent i Exposed som ble stiftet i 1995. Aarskog produserte sin første kinodokumentar i 2001. Aarskog er filmfotograf på de fleste filmene han produserer. Exposed produserer og distribuerer dokumentar-, kort- og fiksjonsfilm, hovedsakelig for kinovisning. Aarskog har studert film og TV- produksjon i USA.
- **Eldar Nakken:** Startet Pandora Film i 2001, men gikk ut av dette selskapet for å starte Mediacircus i 2006. Nakken gikk fra NRK til TV2 i 1992 der han arbeidet som leder for faktaavdelingen fram til 2001. Pandora produserer underholdningsprogrammer og dokumentarfilm for TV. Mediacircus satser på både film, TV og interaktiv- produksjon. Nakken har stort sett sin utdanning fra NRK.
- **Magne Helge Sleire:** Produsent, regissør og fotograf i Corax Videoproduksjon. Selskapet ble dannet i 1998 og produserer i hovedsak dokumentarfilm for TV med naturrelatert eller politisk tema. Sleire er selvlært filmskaper.

4.2 Intervjusituasjonen

Gjennomføringen av intervjuene var en spennende prosess. Jeg har forsøkt å forholde meg refleksivt og vurdere min egen rolle som forsker i møte med informantene, samtidig som jeg har prøvd å gripe fatt i informantenes oppfatning av situasjonen. Ideelt sett bør forskningssamtalen utvikle seg til en dialog hvor informantene tas på alvor og betraktes som innehavere av verdifull informasjon. Forskeren må ta vare på informasjonen og bearbeide den i tråd med etiske retningslinjer (Gentikow, 2005: 50). For å kunne sammenligne de ulike intervjuene med hverandre, fulgte jeg en intervjuguide hvor det var lagt opp til at jeg skulle stille oppfølgingsspørsmål. Jeg foretok

også små endringer i guiden underveis for å få en enda bedre operasjonalisering av spørsmålene. Informantene fikk i forkant av intervjuet vite grovt hva vi skulle snakke om, men de fikk ikke mulighet til å forberede seg grundig til spørsmålene. På denne måten fikk jeg antagelig fram umiddelbare refleksjoner og tanker rundt spørsmålene. Dermed unngikk jeg kanskje de offisielle og ”riktige” svarene. Det var viktig at informanten fikk fortelle og komme med sine egne erfaringer og jeg har inntrykk av at de svarte ærlig og umiddelbart. Videre var det en utfordring å intervju personer som alle har erfaring fra å selge sine meninger inn for andre, sjefer eller finansieringskilder, ved at de kunne styre intervjusituasjonen. Jeg mener informantene fikk den friheten de trengte til å belyse tema de selv mente var viktige, samtidig som jeg klarte å styre samtalen inn igjen på riktig spor.

Alle informantene viste stor interesse for oppgavens tema og understreket viktigheten av at man faktisk ville høre deres versjon. På tross av all velvilje kan det imidlertid være nyttig å reflektere over informasjonen de har bidratt med. Gleden over at noen retter søkelys på deres situasjon kan ha ført til at man har uttalt seg strategisk. Muligheten er til stede for at noen har ønsket å sette sin situasjon på spissen for å framprovosere fordelaktige konsekvenser. De kan også ha holdt tilbake informasjon. Jeg mener at dette er lite sannsynlig. Informantene arbeider innen en bransje der verdien av sannferdighet verdsettes. I tillegg har jeg inntrykk av at hovedlinjene i informantenes uttalelser stemmer overens. Ulike detaljer og tallmateriale kan likevel være unøyaktige fordi man ikke har slikt i hodet. Dette har jeg forsøkt korrigert ved å be om bekreftelser via e-post eller ved å hente materiale fra andre steder. Jeg har blant annet sett på ulike rapporter, utredninger, høringsvar og stortingsmeldinger, særlig i tilknytning til Stortingsmelding nr. 22 *Veiviseren, For det norske filmløftet* (Kultur- og kirkedepartementet, 2007). Alle informantene har også fått mulighet til å rette faktiske feil i sitatene som blir benyttet.

Jeg vil til slutt gjøre oppmerksom på at sitater kan være forsiktig bearbeidet. Jeg har i noen tilfeller fjernet uvesentlige småord og stokket om på ord for å få en mer lesbar setning. Jeg har likevel valgt å beholde et visst muntlig preg på sitatene. Jeg har ikke gjort endringer som kan gå ut over innholdsforståelsen. Intervjuene hadde en varighet fra omkring en til en og en halv time. Alle samtaler ble tatt opp på minidisk og senere skrevet ut i sin helhet for at de skal kunne etterprøves. Referanser til disse intervjuene og annen tilleggsinformasjon gis i fotnoter, mens henvisninger til skriftlige kilder gis i teksten.

4.3 Framstilling og analyse av datamaterialet

I utforskningen av norsk dokumentarfilmbransje har jeg forsøkt å kartlegge og presentere informantenes forståelse av feltet. Jeg har analysert informantenes utsagn deskriptivt, ved å presentere utsagn som får synliggjort informantenes egen beskrivelse og fortolkning (Gentikow, 2005: 138). Dette har jeg kombinert med mine egne fortolkninger. Målet har vært å sette funnene inn i et større perspektiv ved å se materialet i lys av Bourdieus feltbegrep, noen presseetiske størrelser og profesjonaliseringsprosesser. Videre har jeg villet forklare feltets oppbygging ved å se på de ulike aktørenes funksjoner i forhold til uttalelsene de kommer med.

I bearbeidingen av datamaterialet har jeg foretatt en kategorisering ved å sammenligne informantenes utsagn om forskjellige emner (Gentikow, 2005: 118- 122). Denne prioriteringen fører til fokusering på de viktigste funnene i datamaterialet. Datareduksjon blir en forutsetning for abstrahering som igjen blir forutsetning for teoretisering (Ibid). I denne prosessen var det viktig å systematisere materialet, samtidig som de ulike sitatens kontekst og opprinnelige betydning ble ivaretatt. På dette grunnlaget har jeg foretatt en tematisk analyse hvor jeg har sammenlignet alle informantenes utsagn angående bestemte tematiske enheter. Dette har gitt meg mulighet til å gå i dybden i de enkelte tematiske aspektene som karakteriserer erfaringen som undersøkes (Gentikow, 2005: 136). Vektlegging på de ulike temaene varierer imidlertid. Dette er mest synlig i avsnittene som omhandler konkrete filmatiske eksempler, som *Smaken av hund* (2007). For å gi datamaterialet verdi utover en beskrivelse av informantenes situasjon, innebærer altså analysen en kontekstualisering og fortolkning fra min side.

4.4 Oppgavens reliabilitet, validitet og analytiske kompleksitet

Oppgaven gir svar på noen spørsmål omkring norsk dokumentarfilmproduksjon. Enkelte faktorer utfordrer imidlertid verdien av arbeidet. Jeg vil peke på noen av disse og kort vurdere oppgavens *reliabilitet, validitet og generaliserbarhet*.

Reliabilitet betyr pålitelighet og troverdighet. Man må kunne stole både på datamaterialet og resultatene av analysen (Gentikow, 2005: 57). Det sier noe om hvorvidt leseren kan stole på det som presenteres eller ikke. For å styrke oppgavens troverdighet har jeg henvist til hvor informasjonen kommer fra. Intervjuene er også tatt opp på minidisk og skrevet ned for at de skal kunne etterprøves. Dette er med på å styrke oppgavens reliabilitet fordi jeg vet nøyaktig hva som ble sagt under intervjuet. Det virket også positivt inn på intervjusituasjonen fordi jeg kunne konsentrere meg om samtalen heller enn å notere alt som ble sagt. Informantene virket også komfortable med at

intervjuet ble tatt opp og lot seg tilsynelatende ikke affisere av opptaksutstyret. Jeg bruker også mange sitater fra intervjuene. Disse blir gjenstand for mine fortolkninger, men ved å la informantene selv formulere poengene vil dette antagelig styrke troverdigheten til oppgaven som helhet.

Validitet kan ifølge Gentikow oversettes med bekreftbarhet, gyldighet, riktighet eller sannhet (Gentikow, 2005: 59). Det som kan bekreftes er som regel troverdig og pålitelig, men det har ikke nødvendigvis relevans for problemstillingen, noe som er et krav for oppgavens validitet. Validiteten kan vurderes ved å kontrollere funnernes sannsynlighet og troverdighet, stille kritiske spørsmål og sette funnene i relasjon til annen forskning på området (Ibid). Fordi arbeidet mitt i stor grad baserer seg på informasjon fra informanter, kan det forekomme feilinformasjon som at de kan ha en skjult agenda eller ikke husker nøyaktigheter. Ved å benytte datatriangulering til å sammenligne eget datamateriale med andre, opplysninger produsert av andre studier, har jeg forsøk å bøte på dette (Gentikow, 2005: 157). Statistisk informasjon har tidvis vært vanskelig å oppdrive, men jeg har i stor grad hentet informasjon fra stortingsmeldinger og lignende for å verifisere eller falsifisere gyldigheten av informantenes utsagn. Jeg har også gitt informantene sitatsjekk, slik at de kunne rette opp faktiske feil. Validiteten bestemmes i stor grad av spørsmålenes operasjonalisering. De er bestemmende på om man spør etter det man er ute etter i forhold til teorien (Gentikow, 2005: 59). Intervjuguiden jeg har brukt er blitt endret underveis for å forsøke å være enda mer konkret i forhold til det jeg skal undersøke. Noen spørsmål har blitt omformulert, mens andre er blitt føyd til eller sløyfet. Intervjuguiden har likevel ikke gjennomgått store endringer. Den har fungert som veiledning og huskeliste over hva informantene skal svare på gjennom intervjuet, slik at alle har svart på spørsmål omkring de samme temaene.

Generaliserbarhet er et utfordrende krav å ta stilling til i kvalitativ metode, fordi tallet på informanter er begrenset og dermed ikke representativt. Gentikow påpeker imidlertid at en av de største fordelene ved kvalitativ metode nettopp er at den tar høyde for det undersøkte fenomenets kompleksitet og foreslår å erstatte generaliserbarhet med et krav om *analytisk kompleksitet* (Gentikow, 2005: 63). Jeg har forsøkt å oppnå analytisk kompleksitet ved at informantenes synspunkter på norsk dokumentarfilm registreres, og ved at de settes sammen til et mer nyansert og helhetlig bilde. Utover dette har jeg forsøkt å oppnå analytisk kompleksitet ved hjelp av kontekstualiserte analyser av materialet (Gentikow, 2005: 164).

Hvis man ser på norsk dokumentarfilmbransje er det klart at et utvalg på fem produsenter ikke er tilstrekkelig til å ta stilling til hvor uensartet bransjen egentlig er. Det er vanskelig å vite om man

har valgt de rette informantene til å belyse problemstillingen. Det viser seg imidlertid i praksis at det ikke trengs mange personer for å skape et ganske fullstendig bilde av et fenomen. ”Flere data føyer ikke til noe prinsipielt nytt, og man produserer dermed et tilnærmet gyldig bilde av fenomenet ved hjelp av kvalitative empiriske studier” (Gentikow, 2005: 62). Informantene var til tross for sine ulike roller innen feltet, stort sett enige om hovedutfordringene. De evnet å se situasjonen fra de andres synspunkt og var dermed med på å bekrefte undersøkelsen.

4.5 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg forsøkt å peke på styrker og svakheter ved selve oppgaven og undersøkelsen den bygger på. De ulike valgene, som for eksempel utvalg av informanter, er begrunnet og til slutt har jeg også gjort en vurdering av arbeidsprosessen og resultatet ved kort å vurdere oppgavens reliabilitet, validitet og analytiske kompleksitet. Videre vil jeg peke på normer og idealer dokumentarfilmprodusenter møter når de skal finansiere og senere distribuere filmene sine. Dette vil igjen kunne si noe om hvordan de ulike aktørene innenfor feltet forholder seg til hverandre og om hva som anses å være en *god* dokumentarfilm.

5 Rammer for dokumentarfilmfeltet: normer og idealer

I denne delen av oppgaven vil jeg se nærmere på hva informantene mener er en *god* dokumentarfilm og hvilke etiske og økonomiske forutsetninger de mener må ligge til grunn for å gjennomføre en produksjon. Jeg vil altså se på hvilke kvalitetskriterier og premisser de uavhengige produsentene møter når filmene skal produseres og senere distribueres. Det er viktig å få oversikt over hvordan man ønsker at dokumentarfilmfeltet skal fungere, før jeg i andre del av analysen kommer inn på hvordan aktørene forholder seg til disse forventningene i praksis. I analysen vil jeg også peke på hva produsenter, kringkastere og filminstitutt kan gjøre for å få økt kontinuitet og profesjonalitet i dokumentarfilmbransjen i Norge. Analysen viser at det er et skille mellom de idealene produsentene fremmer, og de dokumentarkonsulent og kringkaster formulerer. Kringkasterne har klare presse-etiske idealer, mens dokumentarkonsulenten legger vekt på formidlingen av den kunstneriske visjonen. Produsentene er vage i sin formulering, noe som kan tyde på at de gjerne vil tilfredsstille ulike finansieringskilder. Det kan også være produsentene ikke har den samme bevisstheten rundt dokumentariske idealer som andre aktører innen dokumentarfilmfeltet har.

5.1 En god dokumentarfilm - fornuft eller følelser

Både akademikere, praktikere og publikum har en formening om hva dokumentarfilmbegrepet innebærer, men beskrivelsene spriker. Da informantene skulle sette ord på hva en *god* dokumentarfilm er, var det to aspekt ved dokumentarfilmen som gikk igjen. Det ene var fokuset på å fortelle en historie som engasjerer og/eller berører seeren på et følelsesmessig plan. Det andre var at historien må framstå som troverdig og at filmskapernes engasjement må skinne igjennom i fortellingen.

Det følelsesmessige aspektet er det først og fremst Bjørn Eivind Aarskog, produsent av kreativ dokumentarfilm, som fremmer. ”En god dokumentarfilm for meg er en film som rører meg følelsesmessig [...]”²¹ Videre mener han at den kreative dokumentarfilmen skiller seg fra den tradisjonelle TV- dokumentaren fordi ”[...]den har en fortellerstruktur som ofte er lik fiksjonsverdenen. Og den er en del lengre, og dypere, i form av at den ikke er overfladisk eller journalistisk i utgangspunktet men mer på et følelseplan [...]”²².

Odd Isungset, tidligere leder for *Dokument2*, mener derimot at ”den ideelle filmen naturligvis er den filmen som treffer folk både i magen og hodet på samme tid, og som samtidig har et allment nivå

²¹ Intervju med Bjørn Eivind Aarskog 05.12.07

²² Ibid.

som kan skape forandring i samfunnet”²³. Disse utsagnene viser godt to av hovedretningene innen det norske dokumentarfilmfeltet. De speiler det grunnleggende skillet mellom den kunstneriske og kreative og den mer journalistisk drevne dokumentarfilmen, som henholdsvis Grierson og Nichols formulerte dem (Sørenssen, 2007 og Nichols, 1991). Todelingen kan bygge på filminstituttets og kringkasternes meninger om hva som regnes som en *god* dokumentarfilm, den viser skillet mellom de to mektigste aktørene innen dokumentarfilmfeltet. *Dokument2* har ifølge Isungset vært opptatt av å ”[...] kombinere det beste fra den undersøkende journalistikken med det beste fra dokumentarfilmforteller tradisjonen”²⁴. Dette er med andre ord en definisjon som går inn for å skille dokumentarfilmen fra den journalistiske reportasjen, men som samtidig går inn for å beholde de tette båndene til journalistikken.

Heller ikke NRK har særlig detaljerte definisjoner på hva de ser etter i en *god* dokumentarfilm. Innkjøpsansvarlig for dokumentarfilm, Tore Tomter, bekrefter dette: ”[...] definisjonene er jo ikke veldig skarpe, men det er noe med at de som jobber som innkjøpere har mye erfaring i å vurdere program og også erfaring med hva som fungerer med publikum”²⁵. Hos begge kringkasterne er det et lite antall personer som bestemmer hvilke filmer som skal vises eller forkastes. Beslutningstagernes erfaring og personlige skjønn blir viktig hvis retningslinjene de har å forholde seg til er så vage som Tomter antyder. Man kan imidlertid likevel anta at organisasjonens praksis og interne retningslinjer spiller en viktig rolle i forhold til hvilke filmer som blir valgt, og hvilke som blir forkastet. I lys av dette får personer i posisjon som innkjøperne en funksjon som *gatekeepere* (McQuail, 1994).

Det viktigste for NRK er at dokumentarfilmene forteller en historie som er troverdig og interessant og dermed skaper bred interesse hos publikum²⁶. Man legger presseetikken til grunn som et av kvalitetskriteriene for *god* dokumentarfilm, men en god dokumentarfilm skal også ha noe mer. Tomter mener det er viktig at det er en spesiell interesse og kontakt mellom de medvirkende i filmen og de som har laget den. Det skal vises at det finnes et sterkt engasjement som framhever at det er en grunn til at filmen er laget av akkurat disse menneskene. Tomter peker også på viktigheten av at historien fortelles ”[...] filmatisk og med et skikkelig filmhåndverk sånn [...] at det også tilfredsstillende kravene som vi stiller til å lage god film, som for så vidt kan være de samme innenfor dokumentar som for fiksjon”²⁷. Dette viser at det kan være visse likheter mellom den filmisk

²³ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

²⁴ Ibid.

²⁵ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

kreative dokumentaren som Aarskog er opptatt av og de journalistiske filmene som kringkasterne foretrekker til programflater som *Dokument2* og *Brennpunkt*. Begge steder er fokus på fortellerstruktur og filmiske kvaliteter. For Tomter er det imidlertid snakk om at det skal være skikkelig filmhåndverk. Dette kan bety at han legger mer vekt på den tekniske gjennomføringen enn den nyskapende kunstneriske formen filminstituttet ønsker.

Dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde vektlegger måten budskapet blir formidlet til publikum på.”[...] Du skal vite hva du vil se og hvorfor du vil se det. Det syntes jeg er en meget viktig del når man skal lage dokumentarfilm”²⁸. Cold- Ravnkilde ønsker at filmskaperne kan begrunne sine valg. I tillegg til at de skal kunne presentere filmens tema og begrunne hvorfor det er viktig, får filmens form mye oppmerksomhet. Filmskaperne må ha en klar og reflektert holdning til historien de skal formidle, og de må også ha en visjon om hvordan den skal formidles. Som eksempel på en god og aktuell dokumentarfilm trekker Cold- Ravnkilde fram *Lykkens Grøde* (2008) som ble sendt på NRK1 på kvinnedagen. Historien om forskjellene mellom tre generasjoner i den lille fjellbygda Lykkja samlet hele 723 000 seere sent en lørdagskveld og viser hvilket publikumspotensial som ligger i sjangeren (TNS- gallup, 2008). Også TV2 har opplevd tilsvarende høye seertall for enkeltstående dokumentarfilmer.

Filmenes publikumspotensial blir kanskje mest vektlagt hos kringkasterne, men også filminstituttet har et mål om at de *gode* filmene skal sees av mange. Høye seertall er viktig, men Isungset mener seertallene spiller mindre rolle i forhold til dokumentarfilm enn for resten av TV2. Dokumentarene er viktige på andre måter ved at de er en vesentlig del av kanalens samfunnsoppdrag og vinner priser²⁹. De bidrar til å øke kanalens anseelse og prestige. Som kommersiell allmennkringkaster blir TV2 nødt til å finne en balanse mellom økonomisk og kulturell kapital. Kanalen må tjene penger og samtidig oppfylle innholdskravene i konsesjonen (Regjeringen, 2001). Dokumentarsatsingen kan sees på som en motvekt til innhold sendt for å øke den økonomiske inntjeningen; som for eksempel internasjonale dramaserier og norske versjoner av internasjonale underholdningskonsepter³⁰. Ved å sende dokumentarfilmer kan TV2 tilegne seg kulturell kapital. For å opprettholde status og prestisje som allmennkringkaster i tillegg til å oppfylle konsesjonens formelle krav, er det viktig for TV2 å ha en satsing på norsk dokumentarfilm. På mange måter blir det produsentenes beholdning av kulturell kapital som er viktig for kringkasterne.

²⁸ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

²⁹ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

³⁰ For eksempel *Idol* (2003- 2007) basert på britiske *Pop Idol* (først vist i 2001) og *Skal vi danse* (2006- 2008) basert på britiske *Strictly Come Dancing* (først vist i 2004).

5.2 *Etiske forutsetninger for dokumentarfilmproduksjon*

Når publikum setter seg ned for å se en dokumentarfilm, forventer de først og fremst at filmen viser bilder fra den virkelige verden. For det andre forventes det at den lille delen av virkeligheten som filmen viser, har gjennomgått få eller ingen forandringer (Nichols, 1991). Filmskaperne vil alltid fortelle sin versjon av sannheten. Lars Løge, produsent i Flimmer Film, mener dette er litt av hovedpoenget ved dokumentarfilmen. "[...] Den retten må man ta seg som dokumentarfilmskaper tror jeg, å fortelle sin versjon sterkest mulig"³¹. Han mener videre at dokumentarfilmen kan "smelle til med noen sinnsykt mye mer spesifikke og nyanserte synspunkt"³² enn det en vanlig nyhetssending gjør. Der en vanlig nyhetssending har til hensikt å gi seeren en følelse av å bli opplyst om hva som skjer i verden, kan dokumentarfilm utfordre seeren på en helt annen måte ved å formidle filmskaperens versjon av sannheten. Filmskaperens versjon innebærer en tolking av de filmede hendelsene fordi bildene i seg selv ikke kan romme mer informasjon enn det som vises fram og følgelig må settes inn i en sammenheng (Brinch og Iversen, 2001: 21). For at filmskaperen skal lykkes med å nå fram med sin versjon av sannheten, må publikum oppleve filmen som troverdig. Filmskaperen må ta noen valg når råmaterialet bearbeides, slik at publikum overbevises om at denne versjonen av sannheten er viktig og riktig.

Det finnes ikke felles etiske retningslinjer for dokumentarfilmproduksjon på samme måte som man har Vær varsom- plakaten innen journalistikken. Slik situasjonen er i dag er det opp til hver enkelt filmskaper å bestemme hvilke etiske størrelser som skal bli vektlagt i de ulike filmene. Lars Løge og Tore Buvarp peker på at dokumentarfilmskaper lever av å fremme *sitt* etiske og moralske syn gjennom historiene de forteller³³. Hvis hver enkelt filmskaper skal følge *sin egen* moral og etikk, må også hver av dem ta seg tid til å finne et eget moralsk og etisk standpunkt. Dokumentarfilmskaper Karoline Frogner savner imidlertid ryggdekning i komplekse etiske spørsmål hun møter i sitt virke. I desember 2007 lanserte hun ideen om å danne et etisk råd for dokumentarfilmbransjen. Frogner mener det er på høy tid at bransjen får et uavhengig etisk råd, et faglig utvalg som skal gi råd og veiledning (Frogner, 2007). Allerede i 2004 tok Frogner opp etiske problemstillinger i bransjebladet Rushprint, da i forbindelse med produksjon av sin film *Tradra- i går ble jeg tater* (2003) (Hollo, 2004). Dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde mener det er viktig at Karoline Frogner bringer debatten om et etisk råd på banen, men hun ser ikke helt hvordan det skal fungere i praksis. I stedet for et råd vil Cold- Ravnkilde vektlegge konsulentenes egen etikk. "[...] Omkring

³¹ Intervju med Lars Løge 27.11.07

³² Ibid.

³³ Intervju med Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

film syntes jeg at det skal være noen kompetente filmkonsulenter som har etikk selv og som blir ansatt blant annet på grunnlag av den etikken”³⁴. For Frogner vil det imidlertid være viktig å danne et råd hvor medlemmene ikke kommer fra dokumentarfilmbransjen eller har økonomiske interesser i den. Et slikt utvalg kan gi råd i konflikter, få synliggjort strukturer og skape felles etiske retningslinjer for filmproduksjon (Frogner, 2007). En utvikling hvor man vektlegger en felles etikk framfor at hver enkel aktør selv må definere hva som er rett og galt, vil antagelig virke samlende på feltet. Man kan få en felles bevissthet om hvordan man skal takle etiske utfordringer. Hvis et slikt råd blir realisert, kan man kanskje se tendenser til en profesjonalisering som går i retning av idealtypen, en rendyrket profesjon (Allern, 1997: 17).

Per dags dato er situasjonen slik at de uavhengige produsentenes prosjekter i stor grad blir målt etter etikken til filminstituttet og kringkasterne. Hvis man vil at filmen skal vises på TV, må den tilfredsstille kringkasternes krav. Blant de uavhengige produsentene har man merket seg at kjennskap til de presseetiske idealene er viktig. Alle informantene har noen tanker om hva som er etisk forsvarlig. Produsent Tore Buvarp mener dette om problemstillingen:

[...] Hver og en må ha en slags moralsk norm som man følger, som er en slags overbevisning man jobber etter. [...] Men jeg vil ikke si at det finnes ett tydelig sett av etiske regler som alle skal følge, det er veldig avhengig av tilnærmingen man har. Er det en journalistisk film, bør en være etterrettelig, det bør man selvfølgelig uansett være, men da bør du kanskje jobbe etter Vær varsom-plakaten som alle kringkasterne legger til grunn [...] Vi prøver å etterfølge den uansett hvilken film vi lager, men noen ganger så går det an å være strengere med profesjonelle aktører, politikere, medierådgivere, reklamefolk som er foran kamera enn det det er naturlig å være med menige folk, vanlige folk. Så jeg vil si at det kan tilpasses og bør tilpasses hver enkelt films tilfelle da³⁵.

Tore Buvarp hevder at hver enkelt filmskaper bør følge sine egne moralske normer. Samtidig sier han at Fenris Film tar utgangspunkt i de mer konkrete retningslinjene som er nedtegnet i Vær varsom-plakaten, selv om ikke alle filmene de lager skal vises på TV. Naturlig nok er det kringkasternes representanter, Odd Isungset og Tore Tomter, som sterkest vektlegger viktigheten av å overholde presseetikken. Det er de som vil sitte med redaktøransvaret hvis en filmskaper trår over grensene. Tore Tomter mener:

Det er veldig viktig at de kjenner presseetiske regler og normer og at de også følger dem og kan dokumentere at de har fulgt dem. [...] For dette slår tilbake på oss. Hvis vi ikke kan stole på at de både har kunnskapen og følger reglene så blir det veldig vanskelig for oss å sende filmene uten å legge ned et enormt arbeid i dem³⁶.

³⁴ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

³⁵ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

³⁶ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

Å kunne følge opp Vær varsom- plakaten og ikke minst dokumentere at man har hatt etiske diskusjoner underveis i produksjonen, forutsetter en viss kjennskap til det presseetiske regelverket. For NRK blir det på mange måter viktig at produsentene er profesjonelle og har bred kunnskap både når det gjelder det de viser i filmen og det presseetiske regelverket. Overholdelsen av Vær varsom- plakaten henger sammen med kringkasternes redaktøransvar og deres forpliktelse til det journalistiske feltet. Disse forpliktelsene blir på mange måter videreformidlet til de uavhengige produsentene. De presseetiske størrelsene blir i stor grad tatt med i produsentenes betegnelser for hva en *god* dokumentarfilm er. Også Odd Isungset understreker at kjennskap til Vær varsom- plakaten og det presseetiske regelverket er viktig for at filmene skal kunne sendes på TV2.

Jeg mener naturligvis at dokumentarfilmskaperne bør kjenne Vær varsom- plakaten og forholde seg til det presseetiske. Det må de hvis det skal sendes på TV, så de er jo forpliktet til det. Veldig mange av våre program har jo blitt klaget inn for PFU, og det ser jeg på som fint, at de er såpass spisse og såpass kontroversielle at de skaper en form for klage. Det er ikke noe negativt å bli klaga inn, men vi skal vinne³⁷.

Isungset synes med andre ord det er viktig å få debatt rundt presseetiske problemstillinger i dokumentarfilmer de sender. Han mener de fleste diskusjonene har utspring i bevisste brudd som kommer på grunnlag av god kjennskap til Vær varsom- plakaten. Filmskaperen har for eksempel tøyd regelverket i en spesiell hensikt opp mot det å benytte seg av skjult kamera eller ikke gjøre premissene klare for intervjusituasjonen³⁸. For å sende filmene sine på TV, må produsentene forholde seg til kringkasternes krav og deres forventninger om at det etiske regelverket blir fulgt og utfordret. Produsentene blir påvirket av kringkasternes ønsker når de bestemmer hvilke ideer som skal prioriteres og utvikles til reelle prosjekt, fordi de som filmskaperne har et grunnleggende ønske om å vise filmen sin til et publikum. Kringkasterne får stor innflytelse fordi TV tilbyr den største visningsflaten for dokumentarfilm. Dermed får de presseetiske normene og idealene relativt stor innflytelse på dokumentarfilmskaperes etikk, selv om denne etikken ikke er allment formulert slik Karoline Frogner ønsker.

5.2.1 Integritet, uavhengighet og troverdighet

En dokumentarfilm må være i tråd med det presseetiske regelverket for å kunne bli vist på TV. Kravene om at det som fortelles er sant, at journalisten har sin integritet i behold og er uavhengig, blir vektlagt. Dessuten bør publikum finne formidlingen troverdig. Dette er alle etiske størrelser som kan knyttes til visning av dokumentarfilmer på TV. Produsent Tore Buvarp mener blant annet at det er viktig å gi de hovedinvolverte mulighet til å rette opp faktiske feil før filmen blir vist, for å

³⁷ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

³⁸ Ibid.

styrke filmens troverdighet.

Det er klart at film er et sterkt medium og du må vær klar over hva du gjør. For eksempel så [gir vi alltid] hovedkarakterer, de som er hovedinvolvert i filmen, muligheten til å se filmen før den går på lufta. [...] Fordi de skal få et varsel, eller få en liten smak av hva som venter og selvfølgelig for å ha mulighet til å korrigere det som er faktiske feil³⁹.

Dette er ikke bare redelig ovenfor de involverte i filmen, men det viser også at Buvarp er interessert i å vise en film hvor alle involverte er enige om at det som kommer fram er faktiske forhold, at det som kommer fram er sant. I en artikkel i bransjebladet Rushprint vektlegger også dokumentarfilmskaper Berit Vestby at hun lot personene som medvirker se igjennom materialet (Hollo, 2004). Men i motsetning til Buvarp, som kun vil fjerne scener hvis det korrigerer faktiske feil, lot Vestby de medvirkende få fjernet scener de reagerte på (Hollo, 2004). Begge disse filmskaperne lar altså de medvirkende se filmene før de ferdigstilles, en praksis som kan sammenlignes med å la intervjuobjekt sjekke sitatene som blir trykket i en avisartikkel. For Buvarp er det viktig at hovedkarakterene kjenner igjen prinsippene som ble lagt til grunn da man startet filmingen, men han lar dem bare se filmen for å forberede dem på det publikum skal se, og for å fjerne faktiske feil.

Produsent Lars Løge er mer opptatt av at helhetsinntrykket stemmer, heller enn at alle detaljene skal være korrekte, fordi fortellingen av en historie blir vektlagt tyngst.

Som en annen dokumentarprodusent [sa] så driter han i sannhetsgehalt på veldig mange måter, for hans poeng er å fortelle en bra historie, han ser ikke forskjell på dokumentar og fiksjon, for poenget er at vi formidler en god historie som skal sette i gang tanker eller følelser hos seeren [...] Pedanteri i forhold til hvilket sted, hvilket år, hva skjedde når er ikke det interessante. Det er ofte en større historie du vil fortelle, og presseetisk sett kan jo det være vanskelig å si sånne ting, å mene sånne ting, men jeg er tildels enig. Det er jo veldig mange som ofte ikke har reflektert så mye over dokumentarer som mener at alt skal stemme⁴⁰.

Løge er altså til dels enig i at det er viktigere å formidle et budskap som setter i gang tanker og følelser hos seeren enn at detaljene omkring for eksempel sted og tid stemmer helt. Selvfølgelig skal man fortelle en historie som har rot i virkeligheten, og få fram de overordnede problemstillingene og et troverdig budskap som kan påvirke seerne. Det er her dokumentarfilm skiller seg fra journalistisk reportasje og knyttes til en filmatisk fortellertradisjon. Det skal fortelles en historie, og ofte blir det mer betydningsfullt å få fram de overordnede problemstillingene fordi man vil at filmen skal påvirke seeren enn at alle detaljer er korrekt

Produsent Eldar Nakken trekker fram et punkt som er viktig for at filmen skal bli oppfattet som

³⁹ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

⁴⁰ Intervju med Lars Løge 27.11.07

troverdig. Han mener man må lage en fortelling som inngir tillit. ”Og da må det være sann at de ser tydelig at vi er balanserte på utvalg av stoff, vinkler, og at vi har en balanse i forhold til kritisk ståsted”⁴¹. Å belyse en sak fra flere vinkler ved å ha et balansert stoffutvalg er kriterier en kan kjenne igjen fra gode journalistiske produkt (Brurås, 2006: 45). Nakkens kommentar kan vise at han innlemmer noen kriterier for *god* journalistikk i sin karakteristik av en troverdig dokumentarfilm. På denne måten viser en del journalistiske kvalitetskriterier seg innenfor dokumentarfilmfeltet. Videre legger også Tore Buvarp vekt på troverdighet og kobler den sammen med filmskaperens redaksjonelle uavhengighet og integritet i forhold til problemene ved å la næringslivsinteresser finansiere en dokumentarfilm som skal sendes på TV.

Vi kunne ha tatt imot penger for en film og jeg er helt overbevist om at det ikke hadde fått noen direkte innvirkning på filmen, men når det hadde blitt vist på rulleteksten at den var finansiert av næringsinteresser som kunne knyttes opp mot tema for filmen, så ville det svekket troverdigheten til filmen, selv om filmen er rein og du ikke kan ta filmen på det, så vil det svekke omdømmet til filmen, filmskaperne, produsenten og kringkasteren⁴².

Buvarp legger vekt på at man må være klar over konsekvensene sponing kan få for en dokumentarfilms troverdighet. Blant annet i form av kringkastingsloven virker den statlige overbyggingen inn på dokumentarfilmfeltet. Den fungerer som ”the field of power” som i stor grad dominerer og påvirker samfunnets andre felt (Jenkins, [2002] 2007: 86). Ifølge kringkastingsloven skal det informeres om eventuell sponing⁴³ ved inn og/eller utannonsering av programmet. I forhold til dokumentarfilm er dette blitt praktisert slik at alle som har bidratt med økonomisk støtte til filmen, er blitt nevnt i rulleteksten. Men i tillegg heter det at nyhets- og aktualitetsprogrammer ikke kan sponses (Lov om kringkasting, 2007: § 3- 4). I hvilke tilfeller en dokumentarfilm havner under nyhets- og aktualitetsprogram varierer. Dokumentarene kan legges under forskjellige avdelinger og dermed under ulik praksis for hvilke typer finansiering som tillates. I NRKs *Brennpunkt* setter man for eksempel grensa for akseptabel finansiering ved Norsk filminstitutt, Fritt Ord og lignende fond⁴⁴. Begrensningene kringkasterne legger på finansieringen viser at man arbeider for at budskapet som formidles, skal være fritt fra utenforliggende interesser. Man er opptatt av at filmen må være troverdig for å bli godt mottatt av publikum. Begrensningene som kringkasterne legger for finansieringen kan også leses som en slags maktdemonstrasjon hvor produsentene må føye seg etter kringkasternes krav for å få vist filmen, selv om en troverdig framstilling også vil gagne produsenten. Å opprettholde troverdigheten blir på mange måter avgjørende for en dokumentarfilm,

⁴¹ Intervju med Eldar Nakken 23.11.07

⁴² Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

⁴³ Sponing defineres som ”direkte eller indirekte tilskudd til produksjon eller sending av ett eller flere kringkastingsprogram, gitt av fysisk eller juridisk person som selv ikke er engasjert i produksjon eller kringkasting av slike program” i Lov om kringkasting § 1-1. *Definisjoner*

⁴⁴ Redaksjonssjef i *Brennpunkt* Olav Njaastad på seminaret *Dokuforum* i Bergen 06.03.08.

fordi man er avhengig av at publikum kan tro på historien for at filmens budskap skal nå fram.

I forbindelse med *Greaseball* (2007), en film om alternativt drivstoff, tok produsent Lars Løge kontakt med StatoilHydro for å høre om de var interessert i å sponse filmen. I løpet av samtalen kom det opp spørsmål om StatoilHydro kunne bestemme deler av innholdet. Løge sa dette om sitt svar: ”I mitt tilfelle så bare spurte de. Det trenger ikke være noe snusk i det, men jeg må si nei. Da bøffer jeg med TV kanalen og med filmfondet for så vidt, og med egen integritet”⁴⁵. En sponsor vil gjerne oppnå en styrking av image og omdømme eller økt sosial legitimitet ved å sponse kulturelle uttrykk (Gran og Hofplass, 2007: 69- 73). De kan også ha et ønske om å påvirke innholdet i for eksempel en dokumentarfilm for å få maksimert utbytte av filmens kulturelle kapital, mens produsentene vil ha mest mulig økonomisk kapital fra en eventuell sponsor. Sponsing kan fungere helt fint, men produsentene må være klar over de etiske problemstillingene som oppstår når en sponsor vil assosieres med dokumentarfilm. Sponsingen får ikke gå ut over egen integritet eller filmens troverdighet. Tore Buvarp kommer også inn på de mulige integritetskonfliktene som kan oppstå hvis man lager oppdragsfilm samtidig som man holder på å lage dokumentarfilmer. ”Vi har vært veldig var på og bestemt på ikke å blande dokumentarfilm med oppdragsfilm. Fordi ofte så viser det seg at man kan komme opp i integritetskonflikter, man møter seg selv i døra rett og slett”⁴⁶. Å bevare sin integritet blir viktig for disse produsentene. De presseetiske idealene gjør seg som en følge av dette gjeldende for produsentene og illustrerer kringkasternes påvirkning på feltet.

Produsentene må spille med åpne kort overfor filminstitutt og kringkaster og ikke stenge dørene for mulige historier ved å lage film på oppdrag for noen man kanskje vil kritisere i framtida. Det ideelle er kanskje å ikke ha sponsorer med på laget, men man kan også arbeide for at sponsing skal fungere ryddig og riktig. Ett av få eksempler hvor sponsorer har gått massivt inn i en produksjon, er dokumentarserien *Olje!* (under produksjon 2008) som skal vises på NRK. Produsent Eldar Nakken mener at deres sponsorsammensetning er med på å legitimere finansieringsformen. Sponsorene er en sammenslutning av Oljeindustriens Landsforening (OLF), Norges Rederiforbund, Teknologibedriftenes Landsforening og LO⁴⁷. Nakken forsvarer også sponsingen med at ”de har kontraktfestet rett og plikt til å stå redaksjonelt fritt både i produksjonsavtale med NRK og i kontrakt med sponsorer”⁴⁸. Samtidig mener han at de har et ryddig og avklart forhold til sponsing og seriens innhold, men at de har brukt mye tid på å diskutere problematikken. Også for NRK var dette et

⁴⁵ Intervju med Lars Løge 27.11.07

⁴⁶ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

⁴⁷ Av seriens budsjett på 10 millioner kroner har sponsorene og NRK finansiert en halvpart hver.

⁴⁸ E-post fra Eldar Nakken, 25.09.07

unntakstilfelle, og sponsingen er blitt klarert på høyeste hold innad i organisasjonen⁴⁹. Nakken hevder videre at serien ville blitt laget også uten at disse næringsinteressene hadde vært involvert, men de ekstra midlene gir serien den kvaliteten Nakken mener Norges oljehistorie fortjener.

Hvis vi kunne unngå å på en måte få logo mot logo, eller kritikk mot Statoil og Statoil som sponsor så syntes jeg det er [fint]. Jeg tenker i alle fall at det gir en litt større troverdighet på at vi står fritt til å kritisere hvilket oljeselskap vi vil, rett og slett. Og i alle fall vil ha det i forhold til [...] troverdighet til publikum. Hvis vi for eksempel har OLF som sponsor så kritiserer vi faktisk Hydro. Det som vi ikke gjør er å kritisere OLF, men OLF er på en måte ikke så interessant å kritisere, de er ikke en del av vår oljehistorie. Det er på en måte litt av den tenkinga da⁵⁰.

Av det Nakken trekker fram her, er det særlig to ting som er viktige. Det ene er at han mener man skal kunne stå fritt til å kritisere hvem man vil, det andre er at man må ha denne friheten for å kunne bli oppfattet som troverdig av seerne. Uavhengighet av finansieringskildene og troverdighet i forhold til publikum blir viktigst, og dette var sponsorene bevisste på i dette tilfellet. Likevel kan en se ulike holdninger til hvordan produsentene forholder seg til sponsing av dokumentarfilmer som skal vises på TV. Mens Nakken mener man ved å benytte seg av sponsing på riktig måte kan opprettholde egen integritet og filmens troverdighet, er Buvarp og Løge skeptiske til å blande inn eksterne interesser som kan påvirke produksjonen, det være seg som sponsorer eller ved at produksjonsselskapet lager film på oppdrag. De ulike produsentene tolker lovverket og kringkasternes idealer forskjellig. Bredden i tolkingen kan vise at dokumentarfilmfeltet som felt er heterogent. Aktørene innen feltet viser enighet om at dokumentarfilmen er viktig og verdt å strides om. Men uklarheten omkring hvordan etiske normer og idealer skal tolkes og praktiseres, viser forskjellene mellom de ulike aktørgruppene og til dels også innad i gruppen av produsenter.

5.3 Etiske utfordringer i forhold til kino- versus TV- visning

I lovverket er det et klart skille mellom hvilken finansiering som tillates på TV og på kino. I forhold til fjernsynsvisning er det restriksjoner omkring sponsing, mens det for kinovisning ikke er noen formelle retningslinjer for hvilken finansiering som tillates. Å se film på et stort lerret med kraftig lyd i en mørk kinosal har lenge vært oppfattet som spesielt. Selv om teknologien stadig utvikles og gir muligheter for store opplevelser hjemme, er det fremdeles mange som synes det er spesielt å se film på kino. Norges mest sette norske kinodokumentar er *Heftig og Begeistret* (2001) som ble sett av over 550 000 mennesker (Norsk filmfond, udatert: a). Den nest mest sette filmen er *Alt om min far* (2002) som bare ble sett av noe over 60 000 publikummere. Fra disse to filmene synker besøkstallene ganske kraftig til de neste filmene på lista. Det store spennet i publikumsantall sier mye om

⁴⁹ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

⁵⁰ Intervju med Eldar Nakken 23.11.07

den enorme suksessen *Heftig og Begeistret* hadde. Selv om det er relativt mange som har sett de nevnte filmene, kan tallene for dokumentarfilmer generelt ikke måle seg med besøkstallene for spillefilm. Her er det amerikanske filmer som dominerer, selv om norsk fiksjonsfilm har fått bredere og bredere oppslutning de senere årene. Til og med april 2008 hadde norske filmer hatt en publikumsoppslutning på 32 % og man håper å nå målsettingen i *Veiviseren* med 25 % oppslutning på norske filmer når året er omme (Lismoen, 2008, NTB/HegnarOnline, 2008). Produsentene har ulike oppfatninger av hvorfor dokumentarfilmens seertall jevnt over er lavere på kino enn på TV. Bjørn Eivind Aarskog tror dokumentarens lave besøkstall sammenlignet med fiksjonsfilm kan komme av folks ønske om å bli underholdt, og "[...] at de fleste vil drømme seg litt bort når de går på kino, satt i en tilstand som er behagelig, og dokumentar kan ofte oppfattes som ubehagelig, fordi det er alvorlige tema"⁵¹. Folk ser ikke dokumentarfilm på kino i like stor grad som de ser samme sjanger på TV. Tore Buvarp antar at noe av forklaringen kan ligge i vår tilnærming til de ulike visningskontekstene, men også hvilke forventninger vi har til formidlingen.

På TV er det veldig innarbeidet at det som serveres på TV er nærmere en dokumentarisk sannhet, eller mer av det gamle objektivitetskriteriet som sannsynligvis ikke eksisterer uansett, men et publikum [som ser] på TV ser film på en annen måte. De setter seg ned og tar bare inn ting, mens går du og ser en dokumentar på kino så har du oppsøkt den filmen, du har gjerne lest eller informert deg selv om prosjektet på forhånd, er mye mer var for og klar for de filmenes utfordringer [...] Men det betyr ikke at du fritar filmen for, det jeg kaller, sitt moralske ansvar. Selv om jeg ikke vil definere den moralen for hver enkelt filmskaper, det må hver enkelt finne ut selv⁵².

Buvarp hevder at kinopublikum tar flere aktive valg før de setter seg ned i kinosalen, mens publikum som ser dokumentarfilm på TV kun trenger å strekke seg etter fjernkontrollen. I Norge var det i mange år bare NRK som sendte dokumentarfilm, og deres egenproduserte filmer la seg på en nærmest journalistisk linje hvor man la vekt på autenticitet (Brinch og Iversen, 2001: 31- 32). De dokumentaristiske historiene skulle formidles objektivt, nøytralt og balansert (Diesen, 2005: 41). Derfor vil man antageligvis ha andre forventninger til en dokumentarfilm som vises på TV, selv om den på overflaten er av det mer uhøytidelige og underholdende slaget, som for eksempel TVNorges *Et lite stykke Thailand* (2008). Kringkasterne plukker ut filmene de mener passer best til sendeskjemaet og sender samtidig signaler tilbake til produsentene om hvilken type film de ønsker. I innledende runde av sin søknadsbehandling har NRK fokus på prosjektenes tema. Man måler søknadens tema opp mot prosjekter som allerede er i gang i den interne produksjonen. Overfor det brede publikum er det tema som fanger oppmerksomhet i programoversikten (Köhncke, 2006: 77). I tillegg vurderer NRK blant annet produsentens finansieringsplan, aktualitet og behov for kvalitets-sikring fra NRKs side (Width, 2008: 60).

⁵¹ Intervju med Bjørn Eivind Aarskog 05.11.07

⁵² Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

Dokumentarfilmer som vises på kino, er ofte mer utfordrende i form og innhold enn det man ser på TV. De aller fleste kinodokumentarene dukker også opp på TV en eller annen gang, men noen av dem blir for kunstneriske for NRK eller TV2 (Myren, 2008). Kinodokumentarene kan også være sterkt argumenterende og personlige. Odd Isungset mener den personlig- politiske dokumentaren skaper engasjement og "[...] for mange er dette et personlig uttrykk som er beslektet med å gi ut en bok og jeg skulle naturlig ønske at vi greide å skape et rom for å sende mer av den typen personlige dokumentar på TV"⁵³. Det blir problematisk for Isungset å sende slike personlige filmer på TV fordi det blir fortalt historier som er sterkt personlige og subjektive. For å kunne vises på TV mener Isungset man for eksempel må ha en debatt i etterkant av visningen for å være sikre på at presseetikken krav om tilsvær blir ivarettatt⁵⁴. Isungset har problemer med å vise personlig- politiske dokumentarfilmer fordi de i liten grad forholder seg til presseetikken. Ved å ha debatter i etterkant av en film vil man kunne ivareta tilsværretten og man vil samtidig få et mer nyansert og balansert bilde av forholdene filmen belyser. Det kunstneriske, selvrealiserende aspektet står sterkere innen den uavhengige kreative dokumentarfilmen enn innen filmene som lages for TV, selv om også disse kan ha et personlig uttrykk. Det kunstneriske aspektet sammen med de presseetiske problemene man kan møte, gjør det vanskelig for kringkasterne å rydde plass til de kreative og personlig- politiske dokumentarfilmene. Kringkasterne skiller seg her klart fra filminstituttet som skal ha kunstnerisk og nyskapende dokumentarfilm som en del av sitt satsingsområde (Kultur- og kirkedepartementet, 2007: 43).

5.4 Etiske realiteter eller utopiske ideal: et eksempel

Den personlig- politiske dokumentarfilmen *Smaken av hund* (2007) har en innfallsvinkel som belyser normer og idealer som skiller fjernsyns- og kinovisning ganske godt. Filmen handler om norsk landbruk og er "dokumentaren de som lager maten din ikke vil at du skal se" (Filmweb, udatert). Filmskaperne argumenterer for å knuse myten om at norske samvirkekonsern produserer og selger oss mat som er "nesten økologisk, kortreist, miljøvennlig, suverent sunn og kvalitetsmessig uovertruffen" (Ibid.). Filmen ble i hovedsak finansiert av Institusjonen Fritt Ord som ga den 1 million kroner i støtte. I sin begrunnelse, gjengitt på filmens egne hjemmesider, skriver de;

Juryen har stor tro på at filmen vil bidra til å skape debatt rundt kvaliteten på norsk mat i en tid da internasjonale aktører er i ferd med å bevege seg inn i Norge og møter stor motstand fra nasjonale krefter. [...] Juryen mener denne dokumentaren er egnet til å engasjere norske forbrukere i

⁵³ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

⁵⁴ E- post fra Odd Isungset 28.05.08

Juryens tro på at filmen ville skape debatt, viste seg å stemme. Da filmen kom på kino, ble det i forkant diskutert mye rundt filmens innhold, men også om filmskaperens metoder. Innholdet var kontroversielt i seg selv, og filmskaperne brøt bevisst presseetiske normer for å få fram sine poeng. Filmen ble til slutt sett av 2502 mennesker, et ikke overveldende tall med tanke på all debatten som ble skapt rundt den (Norsk filmfond, udatert: a). Men *Smaken av hund* var i utgangspunktet ikke ment å være en kinodokumentar. Filmskaperne tok først kontakt med NRK og TV2 for å få den vist, men ingen av disse ville sende den. Tore Tomter sier dette om NRKs vurdering av filmen;

I utgangspunktet så syntes vi at den grunnleggende ideen var ganske interessant. Vi så noen forskjellige versjoner underveis, uten at vi hadde gått inn i prosjektet. Vi hadde hele tiden sagt at dette er noe vi må se på lenge, at det må gjøres mer ferdig. Også så vi at det ble gjort både formvalg og valg når det gjaldt bruken av en del virkemidler i forhold til intervjuobjekter som vi så at [...] var vanskelig å forene med [...] normale presseetiske regler. Vi ville få problemer med å kunne sende det rett og slett⁵⁵.

Også TV2 endte opp med å takke nei til filmen etter at den var lagt fram for NRK, mye på grunn av de samme presseetiske problemene NRK så i *Smaken av hund*⁵⁶. Filmen er preget av en utstrakt bruk av skjult kamera og kryssklipping i intervju. Filmskaperne sier at kamera er slått av, men filmer likevel. På denne måten får de fram en annen versjon enn det intervjuobjektet har sagt tidligere, noe kringkasterne vurderte som i strid mot Vær varsom-plakaten. De mente at den ikke oppfylte deres kvalitetskriterier for en *god* dokumentarfilm. *Smaken av hund* viser uenigheten kan ha i dokumentarfilmfeltet om hva man regner som *god* film. I mediedebatten som fulgte etter at TV2 avviste *Smaken av hund*, argumenterte produsentene hardnakket for at filmen var god nok til å bli sendt på TV (Lismoen, 2006). Odd Isungset som var redaktør i *Dokument2* hvor filmen var planlagt vist, tilbakeviste beskyldninger om blant annet sensur ved å vise til de presseetiske problemene han så ved filmen (Rushprint, 2006). Leder for Oslo dokumentarkino Ketil Magnusson kritiserer kringkasterne for å operere med objektivitet som kvalitetskriterium (Årsheim, 2007). Han mener de journalistiske kvalitetskravene kringkasterne oppgir, opprettholder *myten* om objektivitet, ved at man tildekker formidlerens vri i framstillingen (Røssland, 1999). Magnusson foreslår at kringkasterne revurderer sitt kvalitetsbegrep og erstatter det med verdier som etterrettelighet, argumentasjon og tydelighet for å kunne møte en ny type dokumentarfilm med politisk ladet innhold (Årsheim, 2007). Produsentene av *Smaken av hund* og TV2 sto steilt mot hverandre i denne saken fordi deres oppfatninger av hva *god* dokumentarfilm er, ikke stemte overens. Kring-

⁵⁵ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

⁵⁶ Intervju med Odd Isungset 03.23.07

kasternes normer og idealer lot seg ikke forene med det filmen viste, og både NRK og TV2 sine gatekeepere benyttet seg av sin makt til å takke nei til filmen.

Da det endelige avslaget kom fra kringkasterne, lyktes produsentene av *Smaken av hund* å få den satt opp på kino. På kino står filmskaperne og distributør i større grad ansvarlige for filmene selv. Produsent Tore Buvarp mener at det var riktig å sette opp *Smaken av hund* på kino, fordi den allerede var bredt debattert og fortjente et større publikum.

Jeg syntes til en viss grad at kinoene har et ansvar med å vise den typen filmer. Selvfølgelig skal det ikke være en automatikk at hvis en film blir avvist fra TV så skal den på kino. Jeg mener at hver distributør må gjennomføre sin egen interne kvalitetsvurdering. Der tok Oslo kinematografer ansvar og viste den filmen som var debattert, omdiskutert og sørget for at den fikk et større publikum⁵⁷.

Buvarp trekker flere ganger fram at en filmskaper, eller distributør i dette tilfellet, må gjennomføre sin egen interne kvalitetsvurdering og finne sin egen moral. Utsagnene kan være uttrykk for et skille mellom produsentene og kringkasterne. Der kringkasterne har en felles etikk må hver enkelt uavhengig filmkaper eller produsent finne sine egne etiske ståsteder. Riktignok er produsentenes uttrykk for etikk og moral nært beslektet med de normene og idealene kringkasterne legger vekt på, men en har altså ikke kommet til enighet om hvilke normer og idealer som skal være rådende for de som produserer uavhengig dokumentarfilm.

Også Tore Tomter mener at *Smaken av hund* viste seg å være en viktig film i forhold til de presseetiske problemstillingene filmen belyser ved å være subjektiv og argumenterende. ”Det er klart at den har blitt en viktig film fordi den har blitt diskutert mye og mange har snakket om den. I forhold til ”hva sender vi på TV” og ”hva er grensene” og hvordan samarbeider en rundt et prosjekt, sånn mellom en kringkaster og et eksternt selskap”⁵⁸. Filmene illustrerte altså noen problemstillinger i forhold til NRKs samarbeid med uavhengige produsenter. Filmskaperne gjorde på mange måter et opprør mot kringkasterne ved å stå på sitt og kreve at filmen burde bli vist. Kringkasterne på sin side holdt på sin tolkning av det presseetiske regelverket og takket nei til filmen. Filminstituttet ved dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde vurderte filmen annerledes. Cold- Ravnkilde ga *Smaken av hund* midler til å bli lansert på kino fordi hun mente det var en viktig politisk film, men hun ”[...] ga den penger til at den skulle prøve å bli noe mer filmisk, og det ble den jo ikke”⁵⁹. Hun mente at budskapet som ble fortalt var viktig, men ønsket at filmskaperne skulle arbeide mer med

⁵⁷ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

⁵⁸ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

⁵⁹ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

filmens form. Filmskaperne oppfylte ikke Cold- Ravnkildes forventninger om å arbeide med dokumentarens filmiske kvaliteter og brøt dermed også til dels kravene som filminstituttet stilte.

Bjørn Eivind Aarskog som var distributør for filmen, syntes det var synd at *Smaken av hund* ikke ble sendt på TV fordi han mener filmen ville blitt sett av minimum 200 000- 300 000 kanskje 500 000 mennesker hvis den ble sendt. I stedet ble filmen vist på kino, med heller magert oppmøte. Aarskog mener det er veldig trist at det var så få som fikk sett "[...] hvordan virkeligheten egentlig er"⁶⁰. Folk ville hatt større mulighet til å se hva som ble debattert så heftig i mediene, heller enn bare å lese om det. Aarskog mener han som distributør tok en stor sjanse da han valgte å ta filmen til kinolerretet fordi den kritiserte mektige aktører innen norsk matvareproduksjon.

Når vi distribuerte *Smaken av hund*, som knuser Gilde og Prior og hele greia, så var jeg veldig redd for søksmål fra dem. Fordi det er jo multimilliardkonsern, som har store advokatkontor som jobber for seg, og som kunne knust oss veldig kjapt. Hvis vi hadde gjort noe feil, eller sagt noe uriktig, men alt var riktig i den filmen⁶¹

Han tok altså en sjanse i forhold til å bli saksøkt, men mente at alt som kom fram i *Smaken av hund* var korrekt. Aarskog mener filmen burde bli vist på TV fordi den viser virkelige hendelser det norske folk bør forholde seg til. Et søksmål kom heller aldri. Ved å være en personlig- politisk film krever *Smaken av hund* at man som seer er kritisk til formen og innholdet. Man må gjøre seg opp en egen mening om utsnittet av virkeligheten som filmen viser. Satt sammen med dokumentarfilmer som tradisjonelt vises på TV skiller *Smaken av hund* seg ut ved at den utelukkende argumenterer for filmskaperne versjon av virkeligheten. Den slipper få motargumenter til. Selv når filmskaperne beveger seg over i en mer argumenterende form, er effektiviteten av argumentet avhengig at det er logisk overbevisende og ærlig framført (Nichols, 1995: 30). Produsentene til *Smaken av hund* mente deres argumentasjon var logisk og ærlig framført, men møtte motstand fra kringkasterne som karakteriserer argumentene i filmen som i strid med de etiske idealene og normene kringkasterne omfavner. *Smaken av hund* belyser godt forskjellene man kan se mellom kravene kringkasterne stiller til visning av dokumentarfilm og den friheten man har, riktignok under ansvar, ved kino-visning.

⁶⁰ Intervju med Bjørn Eivind Aarskog 05.11.07

⁶¹ Ibid.

5.5 Oppsummering

For å bestemme hvilke dokumentarfilmer som skal sendes på TV eller vises på kino vektlegger filminstituttet, kringkasterne og de uavhengige produsentene til dels ulike normer og idealer. Filminstituttet verdsetter filmer som er kunstneriske og filmatisk nyskapende mens kringkasterne legger stor vekt på de presseetiske normene og idealene. De uavhengige produsentene som gruppe har ingen klare normer og idealer de sogner til, men blir påvirket både av filminstituttets og kringkasternes meninger om hva som er viktig og riktig. Disse perspektivene kan vise at dokumentarfilmfeltet er heterogent. Innspillet til Karoline Frogner om å danne et eget etisk råd for dokumentarfilmbransjen er et eksempel på at filmskaperne diskuterer etiske problemstillinger. I dag er produsentene i stor grad priggitt filminstituttet og kringkasternes oppfatning av hva som er rett og galt, som eksempelet med *Smaken av hund* viser. Hvis bransjen får et eget etisk råd vil man antagelig få en økt bevissthet omkring de etiske problemstillingene, og man vil kanskje i større grad diskutere etiske konflikter og problemer på like fot innen feltet.

6 Rammer for dokumentarfilmfeltet: Realitetene

På bakgrunn av normer og idealer som ble skissert i forrige kapittel vil jeg se på hvilke utfordringer de uavhengige produsentene møter når filmene finansieres og senere distribueres. Jeg vil altså undersøke hvordan normer og idealer arter seg i praksis. Kringkasterne er opptatt av at filmene er aktuelle, passer inn i sendeskjemaet og at de overholder presseetiske regler. Filminstituttet ønsker at filmskaperne skal ha et bevisst forhold til historien som fortelles og har et klarere fokus på nyskaping og form enn kringkasterne. Kringkasterne skiller seg ut ved at de i større grad vil ha filmer som "[...] fungerer med publikum"⁶². Midt mellom kringkaster og filminstitutt står produsentene som ofte er avhengig av finansiering fra begge for å realisere filmene sine. I tillegg er produsentene omgitt av sekundære finansieringsaktører, fra nasjonale fond til privat næringsliv, som vil ha ulike premisser oppfylt hvis de skal støtte en dokumentarfilm.

6.1 Finansieringsprosessen

Å lage dokumentarfilm er en langvarig prosess og det som ifølge produsentene tar lengst tid, er finansieringen. Flere av dem regner med at de bruker omkring et år på å fullfinansiere en film⁶³. Kringkaster og filminstitutt har ulike utgangspunkt for å gi støtte til norsk film, men på mange måter vil de også utfylle hverandre. Odd Isungset tror ikke at noen former for dokumentarfilmer samlet sett blir prioritert framfor andre, men han er enig i at kringkasterne kan være litt snevre i sine valg. I alle fall kan TV2 som kommersiell kringkaster være ganske snever i den forstand at de kunstneriske dokumentarene blir nedprioritert.

Vi går ikke inn i de veldig smale kunstneriske dokumentarene. NRK gjør heller ikke det, de gjør det forhåpentligvis kanskje mer nå gjennom NRK2 [...] Jeg mener NRK har en større forpliktelse med sin NRK2 til å gjøre litt mer av det, men filmfondet er heldigvis der for å gi rom for den typen uttrykk⁶⁴.

Ved at filminstituttet gir rom for de kreative dokumentarfilmene og kringkasterne gjerne viser journalistisk drevet dokumentarfilm og filmer som går mer i retning av underholdning, mener Isungset at filminstituttet og kringkasterne utfyller hverandre slik at alle de dokumentariske uttrykkene blir ivarettatt på en tilfredsstillende måte. Mens kringkaster og filminstitutt mener at de ved å støtte ulike typer dokumentarfilm, klarer å opprettholde en mangfoldig produksjon, poengterer produsentene at de er avhengige av både kringkaster og filminstitutt for å få finansiert en film. Det er flere som ønsker å lage dokumentarfilm, enn det er behov for i markedet. Produsent

⁶² Intervju med Tore Tomter 05.12.07

⁶³ Intervju med Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

⁶⁴ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

Eystein Hanssen mener kringkasterne utnytter dette og at de produksjonene som blir gjennomført, gjennomgående får for lite ressurser (Årsheim, 2006). I rapporten *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge* (2008) kommer det fram at produksjonsselskapene gjennomgående opplever at hele dagens TV-produksjonsmarked er preget av vesentlig maktubalanse, og at kringkasterne regelmessig benytter seg av sin posisjon til å erverve seg produksjoner til lavest mulig pris (Width, 2008: 69). Produsent Lars Løge understreker at dokumentarfilmprodusentene må stille strengere krav til at man faktisk trenger så og så mye penger. Han mener produsentene selv må ta noe av skylden for at det er vanskelig å leve av å lage dokumentarfilm fordi de ofte produserer film selv om man ikke får de pengene man egentlig trenger. Dette går ut over filmens kvalitet⁶⁵.

Produsentene bærer også ansvaret ved eventuelle budsjettovertredelser (Width, 2008:65). For å unngå overskridelser mener produsentene i rapporten at de i stor grad må inngå kompromisser i produksjonsprosessen som går ut over kvaliteten (Ibid.). Kringkasterne mener imidlertid at produksjonsselskapenes opprinnelige budsjett ikke gjenspeiler markedspris. Dette understreker Bourdieus poeng om at det er den økonomiske kapitalen som veier tyngst innenfor et felt (Wilken, 2008: 40). Produsentene føyer seg i stor grad etter kringkasternes ønsker, selv om de mener konsekvensen kan bli at økonomien i uavhengig TV- produksjon ikke lenger er forsvarlig. ”I følge produsentene kan denne situasjonen endres ved at TV- selskapene i større grad, aksepterer det produksjonsbudsjett som fremlegges av produsenten, samt at produsenten gis bedre muligheter til å videreutnytte produksjonene” (Width, 2008: 65).

I forhold til de midlene Tore Tomter har til rådighet, mener han NRK egentlig går inn i litt for mange enkeltprosjekter årlig. Dermed må de dele midlene i litt mindre pottar enn det de egentlig ønsker, og filmenes finansieringsvei blir lengre. NRK går inn i omkring 25 enkeltstående dokumentarer i året mens ”[...] ideelt sett burde vi nok ikke gått inn i mer enn kanskje 15 i året for da kunne vi gitt mer penger til hvert prosjekt, men det vil si at vi går inn i under 10 % av det vi får forslag til”⁶⁶. NRK og TV2 opplyser, i *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge* (2008) at erfaringene fra samarbeid med ulike typer uavhengige produksjonsselskap stort sett er gode og at de opplever at produksjonene holder god kvalitet og har kreative produksjonsløsninger. NRK opplever at produsentene er leveringsdyktige og lydhøre for kanalens behov. Likevel opplever NRK at produsentene regelmessig overskrider leveringsfrister (Width, 2008: 57).

Til filminstituttet kommer det rundt 350 søknader i året (Myren, 2008). Bodil Cold- Ravnkilde

⁶⁵ Intervju med Lars Løge 27.11.07

⁶⁶ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

mener at hun har gitt støtte til 10- 15 % av de søknadene som har kommet ⁶⁷. Hun poengterer imidlertid at det i første omgang er kvaliteten som avgjør hvem som blir tatt i betraktning og hvem som får avslag. Kvalitetskriteriene til Cold- Ravnkilde skiller seg fra kringkasterne ved at film-instituttet i større grad legger kunstneriske kriterier til grunn (Myren, 2008). Først senere i prosessen blir det en vurdering av hvordan de tilgjengelige midlene skal fordeles mellom aktuelle prosjekter, en vurdering Cold- Ravnkilde beskriver som vanskelig, både for henne og produsentene. ”Det er også det som gjør vondt for produsent og regissør, fordi noen av dem har jo vært til pitch⁶⁸ og har kunnet merke at jeg var interessert, men vi sier jo ikke at du får pengene på det møtet. Og til sist er det som regel en to- tre stykker som går ut fordi det ikke er penger nok [...]”⁶⁹. Videre mener hun det i siste instans er mer en ”kvalitetsvurdering enn det er en økonomisk vurdering fra min side, og det er kvaliteten i filmene filmkonsulentene skal ta stilling til”⁷⁰.

6.1.1 Virkeligheten venter ikke

Kvalitet blir et nøkkelord, for selv om det er mange søkere, mener Cold- Ravnkilde at langt fra alle er gode nok til å få støtte. Derfor gir hun mange prosjekter støtte til utvikling for å gi filmskaperne mulighet til å videreutvikle prosjekt hun finner spennende (Myren, 2008). I etterkant av utviklingsperioden kan de igjen søke støtte om produksjonsmidler. Odd Isungset mener at de beste prosjektene slipper igjennom nåløyet til kringkastere og filminstituttet. ”Jeg velger jo å tro at de beste prosjektene blir finansiert. Det er klart [det er] filmer som ikke blir laget, det finnes en million filmer som ikke blir laget. Men at det er mange gode prosjekt som strandede på grunn av finansiering, det er jeg ikke helt sikker på”⁷¹. Isungset mener man kjenner igjen kvalitetsfilmene i søknadsbunken og sørger for at de blir realisert. Produsentene Tore Buvarp og Lars Løge etterlyser imidlertid mer frihet fra systemet, ved for eksempel å innføre en slags pakkefinansiering hvor produsentene bestemmer repertoaret selv. Buvarp og Løge mener man kan gå glipp av gode filmer fordi produsenten er avhengig filminstitutt og kringkaster for å finansiere hver enkelt av filmene sine⁷². Mangel på andre store finansieringsaktører og egenkapital i selskapene gjør at man må vente på å få søknaden sin behandlet før man kan påta seg de utgiftene selve filmingen medfører. Lars Løge mener:

⁶⁷ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

⁶⁸ En *pitch* innebærer at filmskaperne skal presentere sitt prosjekt. Det handler om å fortelle hva filmen handler om med få ord for å tiltrekke seg investorer og/eller distributører.

⁶⁹ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

⁷² Intervju med Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

Den store feilen en gjør innimellom er bare å tenke; fantastisk historie. Vi må bare gjøre det. Så tar du opp kamera og løper og filmer, som jeg mener det bør være rom for i dokumentar, fordi virkeligheten er en gang virkeligheten, hvor du ikke kan planlegge på samme måte som en fiksjonsfilm. Og da ender du opp med finansierer, eller filmfondet til og med som sier; men du har jo filmet det, hvorfor trenger du penger da?⁷³

Spørsmålet blir da om dokumentarfilmskapere kan klare å speile virkeligheten når historien ofte må vente i over et år før den blir festet til film. Ifølge Løge bør det være rom for mer fleksible løsninger, som gjøre det mulig å gripe en historie idet den dukker opp. Både Buvarp og Løge påpeker imidlertid at dette er risikabelt hvis man ikke har økonomiske midler til å gjennomføre filmingen. Det finansieringssystemet produsentene er avhengige av, baseres på å gi støtte til de til enhver tid beste prosjektene blant mange søkere. Å måtte søke på forhånd for å få finansieringen i orden kan i verste fall føre til at hendelsene og bildene som skaper historien, forsvinner. Virkeligheten venter ikke. Man kan gå glipp av filmer fordi de bevilgende instanser nødvendigvis bruker tid på å bestemme seg for hvilke prosjekter de vil satse på. Men man kan hevde at det største problemet ikke er støtteordningen, men at mange produksjonsselskaper har så stramme driftsbudsjett at en slik utskeielse vil bli vanskelig å takle hvis man ikke får dekket utleggene i ettertid. Dokumentarfilmproduksjon er uforutsigbar fordi den nettopp skal fange situasjoner når de oppstår. I bransjeorganisasjonenes svar på høring til Einarsson- utvalget foreslo de at man bør utarbeide egne former for pakkefinansiering av dokumentarfilm i det statlige virkemiddelapparatet. Ved å overlate repertoaransvaret til kvalifiserte produsenter vil man ha større mulighet til å sikre kontinuitet i produsentleddet (Pedersen m.fl., 2007: 9).

6.1.2 Fører regulering til kvalitet?

Produsentene må ha mange filmer under produksjon til enhver tid for å kunne leve av å lage dokumentarfilm⁷⁴. Filmene må være på ulike stadier i produksjonen. Noen må være i utvikling, mens andre må filmes eller være i klippet. For å kunne opprettholde en kontinuerlig produksjon må de få tilsagn på søknadene sine. Lars Løge påpeker at Flimmer Film får tildelt støtte på 1 av 15 søknader de sender til filminstituttet⁷⁵. Det innebærer nødvendigvis at systemet er lagt opp til at filmskaperne nesten uansett utvikler mange prosjekter som aldri blir realisert, og som de dermed aldri får betalt for. Produsentene må havne innenfor de 10 prosentene som får støtte fra enten kringkaster eller filminstitutt, men helst begge, for å realisere et prosjekt. I tillegg må de skaffe midler andre steder. En mulighet er å skaffe filmen et større publikum i utlandet.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Intervju med Lars Løge 27.11.07, Eldar Nakken 23.11.07, Tore Buvarp 03.12.07

⁷⁵ Intervju med Lars Løge 27.11.07

Å kunne søke støtte til film gjennom de nordiske og europeiske ordningene er en fantastisk mulighet for produsentene. Problemet er at mange av produsentene i Norge søker støtte til sin film i utlandet, selv om den i utgangspunktet er laget for et norsk publikum. Man får da et ganske seigt produkt å selge til kringkastere utenfor Norges grenser. Tore Tomter påpeker at en slik runde ofte gir ganske lite i forhold til den tiden produsentene bruker⁷⁶. I *TV og den uavhengige nordiske dokumentarfilm* (2006) hevdes det at mange norske produsenter nok søker nordisk og/eller internasjonal finansiering av mangel på nasjonal finansiering (Köhncke, 2006: 87). Den nordiske og internasjonale finansieringsveien blir antagelig i mange tilfeller ikke utforsket fordi produsentene har et spesielt ønske om en nordisk samproduksjon, men fordi de man ikke får finansiert hele budsjettet i Norge.

På et seminar under Göteborg Internasjonale Filmfestival i januar 2008 diskuterte representanter for nordiske kringkastere, fond og bransje ulike problemstillinger for samarbeid på kryss av landegrensene⁷⁷. Man kom fram til at styrkeforhold og fragmentering mellom aktørene som Stenderup (1994) så på 1990- tallet, i stor grad ligger fast, med mange små og svake produksjonsselskap og få men sterke kringkastere. Alle landene unntatt Finland etterlyste sterkere produksjonsselskaper og ville gi mer penger til færre filmer. I *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge* (2008) kom det fram at også produsentene ønsker en konsolidering av bransjen. De ønsker blant annet en økning av kvotekravene knyttet til uavhengige produsenter, eller at det settes av mer midler til tv-produksjon i de offentlige støtteordningene (Width, 2008: 65). Videre mener produsentene at det bør forhandles fram standardavtaler hvor det blant annet fastsettes minstepriser. Produsentene mener at slike tiltak er nødvendig for å styrke det uavhengige produksjonsmiljøet sammenliknet med dagens situasjon (Width, 2008: 69).

En løsning for å jevne ut maktforholdet i den norske bransjen, ble presentert i *Veiviseren*. Det ble foreslått å følge dansk modell, hvor allmennkringkasterne er forpliktet til å investere i et visst antall uavhengige produksjoner årlig (Kultur og kirkedepartementet, 2007: 125- 128). ECON- rapporten påpeker at en slik ordning antagelig vil styrke produsentenes posisjon (ECON analyse, 2006). Kringkasterne sitter i svært sterke forhandlingsposisjoner overfor bransjen. Dette kan reflekteres i lave priser og dårlig lønnsomhet for produsentene. I følge Anne Köhncke er et pålegg fra politisk hold nødvendig, siden det på grunn av konkurransesituasjonen ikke vil være noen kringkastere som tar initiativ på egen hånd (Köhncke, 2006: 104). Produsentene vil få et stort ansvar å leve opp til

⁷⁶ Intervju med Tore Tomter 05.12.07.

⁷⁷ Referat sendt per e-post 20.02.08. Utarbeidet av arrangøren Grow som skal styrke dokumentarfilmbransjen i Vestre Götaland.

hvis en slik ordning kommer på plass. For å rettferdiggjøre sin stilling i en ordning hvor kringkasterne er pålagt å investere i uavhengige produksjoner, er det viktig at produsentene leverer kvalitetsfilmer som når fram til et stort publikum (Ibid.)

I bransjen har man også diskutert andre tiltak for å gjøre produksjonsselskapene sterkere. Blant annet har man diskutert mulighetene for å ikke gi støtte til enkeltmannsforetak, men be aktørene samarbeide med større selskaper⁷⁸. Denne tankegangen vil innebære at man oppfordrer nye filmskapere til å kontakte etablerte selskaper for å realisere prosjektene på en mest mulig profesjonell måte. Man vil da antagelig ende opp med færre, men sterkere og mer profesjonelle produksjonsselskaper som har stor mulighet til å være i kontinuerlig produksjon fordi regissører kommer med ideene til dem i stedet for å realisere dem på egen hånd. Dette kan flytte noe av den makten kringkasternes redaktører og innkjøpere og filminstituttets dokumentarkonsulenter har som gatekeepere i dag, til produsentleddet (McQuail, 1994). Cold- Ravnkilde og Tore Tomter understreker imidlertid at det kan komme kvalitet også fra uerfarne produsenter, og at man derfor må holde døren åpen også for dem⁷⁹. Lars Løge støtter Cold- Ravnkilde og Tomter, men mener kringkasterne og filminstituttet samtidig bør tenke over hvilke miljø og selskaper de vil stimulere⁸⁰.

6.1.3 Forhold til sekundære finansieringsaktører

Fjernsynet er som kjent dokumentarfilmens vindu mot verden, og med dagens regelverk er det strenge restriksjoner i lovverket på hvilke og hvordan programmer kan sponses. I tillegg til dette kommer kringkasternes egne begrensninger. Det er likevel noen produksjoner hvor man har tillatt sponsorer med en viss tilknytning til filmens tema. Odd Isungset viser til at de interne reglene i TV2 er forskjellige fra redaksjon til redaksjon. I TV2 tillates litt flere typer finansiering i programavdelingen enn for eksempel i *Dokument2*, som ligger under nyhetsavdelingen. Isungset mener det er klare retningslinjer for hvilken type finansiering som tillates i de ulike avdelingene.

I forhold til nyhets- og aktualitetsavdelingen er vi veldig strenge med finansieringen. Det ønsker vi å være i forhold til de journalistiske idealene om uavhengighet, og det er vi også pålagt å være gjennom kringkastingsloven og Vær varsom- plakaten. Det betyr at vi sender filmer med støtte fra Norsk filminstitutt, de regionale fondene, Fond for Lyd og Bilde, Fritt Ord og tilsvarende nordiske og internasjonale fond. Dokumentarene som sendes under vignetten *Reflektor*⁸¹ har hatt en litt videre finansieringsramme, der har vi sendt dokumentarer som har vært delfinansiert av foreninger som Kreftforeningen, og departement⁸².

⁷⁸ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08, Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

⁷⁹ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08 og Tore Tomter 05.12.07.

⁸⁰ Intervju med Lars Løge 27.11.07

⁸¹ *Reflektor* er forankret i programavdelingen.

⁸² Intervju med Odd Isungset 03.12.07

I forhold til kinovisning er det ingen formelle regler som begrenser finansieringen, men produsent Bjørn Eivind Aarskog mener likevel at de har en ganske nøktern holdning til hvem de lar finansiere kreativ dokumentarfilm. Aarskog har imidlertid for første gang blitt kontaktet av et privat venturefond som er interessert i å gå inn i en av deres kommende kinodokumentarer. Investorens interesse er lite problematisk for Aarskog fordi hans erfaring tilsier at de private investorene utelukkende er interessert i avkastning. Investorene støtter ikke en film fordi de mener den er viktig, men fordi de har forhåpninger om å tjene penger på en slik investering⁸³. Det er imidlertid vanskelig å få norsk dokumentarfilm til å gå bra på kino, selv om besøkstallene er bedre i Norge enn hos våre nordiske naboer (Köhncke, 2006: 51). Man kan anta at den store usikkerheten knyttet til kinodokumentarers inntjening kan være noe av årsaken til at private investorer er skeptiske til å investere⁸⁴. Aarskog har også vurdert andre former for finansiering, ved å prøve å få et firma til å sponse en film, men han konkluderte med at det ble feil etisk sett. Bedriften Aarskog vurderte å kontakte, var malingprodusenten Jotun.

Jeg hadde lyst til å gjøre det med Jotun til *7. himmel* [2003] fordi Lars Kristian Gulbrandsen, som er med i den filmen, malte seg med Jotun Strax maling i ansiktet hver morgen. Alt etter hvilket humør han var i.[...] Der tror jeg Jotun kunne vært interessert i å samarbeide, men så tenkte vi at det ble litt feil etisk sett⁸⁵.

Aarskog mener likevel at filmen ikke ville fått et troverdighetsproblem fordi hovedkarakteren, kunstneren Lars Kristian Gulbrandsen, er så ærlig i seg selv. Selv om Aarskog mener filmens troverdighet ikke ville bli påvirket av sponsing, valgte han altså å ikke forfølge sponsortanken videre. Aarskogs beslutning kan tyde på at han er opptatt av samme etiske problemstillinger som kringkaster og produsenter som lager dokumentarfilm primært for fjernsynsvisning. Tore Tomter påpeker at det bør være en vurdering fra kringkaster i hvert enkelt tilfelle om man kan akseptere sponsing av dokumentarfilmer som skal vises på TV.

Det er ingen som gir penger uten at de har noen som helst interesse. Så det blir en vurdering i hvert enkelt tilfelle, og det som er litt viktig er jo at det bør være spredd på mange forskjellige typer interesser sånn at en nøytraliserer finansieringa. Og at den bør utgjøre en liten del, at avtalene er krystallklare på at de ikke skal ha noen muligheter til å påvirke innholdet [...]⁸⁶.

Tomter peker også på at det bør være midler inne fra for eksempel filminstituttet slik at filmen også er blitt vurdert ut fra et kunstnerisk ståsted, og ikke drives fram utelukkende av kommersielle

⁸³ Intervju med Bjørn Eivind Aarskog 05.11.07

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

interesser⁸⁷. Sponsing kan altså aksepteres i noen tilfeller, men da må man ha klare avtaler, og sponsorinteressene må på ingen måte være med på å skape tvil rundt filmskaperens integritet og filmens troverdighet. NRK har for eksempel tillatt sponsing av dokumentarserien *Olje!* som omhandler norsk oljehistorie⁸⁸. Å kunne assosieres til dokumentarfilm mener Lars Løge er viktig for en bedrift, og dermed burde det være attraktivt å investere i slike filmer. ”Det å assosiere seg med dokumentarer tror jeg er kjempeviktig for firma. Ikke bare fordi de pusser glorien, men det setter i gang god produksjon innad i norsk dokumentarfilm- miljø og de definerer seg også i markedet som et ansvarsfullt selskap”⁸⁹. Ved å sponse dokumentarfilm kan en bedrift kanskje bli anerkjent som et ansvarlig og sosialt engasjert selskap ved at de veksler inn sin økonomiske kapital. Ved å omstette den økonomiske kapitalen til anerkjennelse kan deres symbolske kapital bli styrket ved å sponse dokumentarfilm (Wilken: 2008: 39). Sponsing kan kanskje fungere ved at man opprettholder klare linjer på at sponsoren bare kan bidra med økonomisk bistand, og ved å ikke inngå avtaler hvor man risikerer det produsent Eldar Nakken karakteriserer som logo mot logo-kritikk. Det er likevel fare for at man kan pålegge seg en indirekte, og kanskje ubevisst, sensur i forhold til eiere eller bidragsytere (Brurås, 2006). Å gå til interesseorganisasjoner heller enn til konkrete firma vil ifølge Nakken gi større frihet til å kritisere hvem man vil⁹⁰. Disse perspektivene kan synliggjøre en løsning som kan sørge for at produsentene opprettholder sine egne og kringkasternes etiske standarder, samtidig som man får finansiert hele prosjektet innenfor Norges grenser. Det er flere innenfor feltet som mener sponsing kan fungere, men man må vurdere nøye i hvert enkelt tilfelle om det vil være etisk forsvarlig.

6.2 Utvikling og profesjonaliseringstendenser

Innkjøper for NRK, Tore Tomter, mener at en liten del av det norske filmmiljøet har utviklet seg til å bli en selvstendig bransje de siste årene⁹¹. Dette samsvarer på mange måter med Bourdieus felt-perspektiv fordi man kan se dokumentarfilmbransjens utvikling som en prosess der man har fått fram klarere regler for dokumentarfilmproduksjon, og det foregår hele tiden strid om status og anerkjennelse blant de involverte (Gripsrud, 2002). Man kan også peke på flere tegn til profesjonalisering av feltet. Tomter trekker for eksempel fram at antall studenter som skaffer seg relevant utdanning, har økt. Selve markedet har også i følge Tomter blitt større, ved at det er blitt flere visningsmuligheter på TV.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ *Olje!* er under produksjon. Planlagt visning er på NRK høsten 2008. Finansieringen er hentet fra NRK, Oljeindustriens Landsforening (OLF), Norges Rederiforbund, Teknologibedriftenes Landsforening og LO.

⁸⁹ Intervju med Lars Løge 27.11.07

⁹⁰ Intervju med Eldar Nakken 23.11.07

⁹¹ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

Hele aktiviteten rundt dokumentarproduksjon har jo vokst veldig mye [...] Det handler både om at det er flere i bransjen, flere som skaffer seg den typen utdanning og at det er billigere å etablere et produksjonsselskap. Og det er et større marked, med at du har flere TV-kanaler. Det er blitt en bransje dette her, og det var det ikke tidligere, da var det en liten del av et filmmiljø⁹².

Tomters betraktninger kan først og fremst tyde på at man har hatt en økning av antall filmskapere som ønsker å lage dokumentarfilm, men det kan også bety at bransjen er i ferd med å profesjonaliseres i form av at utøverne blir dyktigere og at flere ønsker å ha dokumentarfilmproduksjon som jobb. Når det gjelder økning av visningsrom, kan NRKs egen satsing på NRK2 trekkes fram som et sted der det også er plass for mer eksperimentelle dokumentarfilmer med et begrenset publikumspotensial. På NRK er imidlertid mange av dokumentarene som vises ikke produsert av uavhengige produsenter, men utvekslet via Norvisjon⁹³, eller det er internasjonale filmer som er kjøpt inn⁹⁴. Samtidig mener Tomter at noe av aktiviteten i bransjen kan komme av lavere kostnader ved å etablere et produksjonsselskap. Kostnadsreduksjonen kan komme av tilgang på billigere digitalt utstyr. Denne utviklingen forutså Pål Aam i 1999 da han i sin hovedoppgave så på dokumentarfilmens demokratiske potensial ved at mange fikk mulighet til å fortelle sin historie når de kunne benytte seg av rimelig teknologi (Aam, 1999). I perioden 2000 til 2004 ble antall selskaper som driver med audiovisuell produksjon mer enn doblet, fra 700 til 1450. Økningen var imidlertid størst blant de små selskapene og enkeltmannsforetakene (Kultur og kirkedepartementet, 2007: 26).

Utdanningstilbudet har økt de siste årene, og særlig etableringen av Filmskolen på Lillehammer, kan anses som et stort løft for kompetansenivået i den norske filmbransjen (Rambøll Management, 2005: 42). Etableringen av en dedikert filmskole som skal sørge for rekruttering av filmarbeidere til den norske filmbransjen kan sees på som et tegn på økt profesjonalisering, ved at bransjen antagelig har fått større innflytelse over både utdanning og rekruttering enn det man hadde før (Brurås, 2001: 17). Dokumentarkonsulent i filminstituttet Bodil Cold- Ravnkilde etterlyser imidlertid mer spesifikk dokumentarfilmutdannelse enn det man har ved Filmskolen og Høgskolen i Volda, hvor man kan utdanne dokumentarfilmregissører⁹⁵. Cold- Ravnkilde foreslår å opprette et filmverksted etter modell fra det man har ved Filminstituttet i Danmark som et supplement til de allerede etablerte utdanningene i Norge. Verkstedet i Danmark har til formål å støtte profesjonelt eksperimenterende filmkunst og talentutvikling gjennom å rette seg mot unge med potensial til å etablere en profesjonell karriere (Larsen, 2006). Verkstedet gir tilgang til materialer, utstyr, rådgiving og 20 000

⁹² Ibid.

⁹³ Nordvision er tv- og mediasamarbeidet mellom fem nordiske allmennkringkastere: Danmarks Radio (DR), Norsk Rikskringkasting (NRK), Sveriges Television (SVT), Yleisradio (YLE) og Ríkisútvarpið (RUV).

⁹⁴ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

⁹⁵ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

danske kroner i støtte til å dekke produksjonskostnader. Filmskaperne som blir tatt opp ved ordningen får altså ikke støtte til lønn. Cold- Ravnkilde beskriver denne ordningen som en kvalitets-sikring av de nyutdannede filmskaperne⁹⁶. Når de har laget en film eller to på filmverkstedet, er de kvalifisert til å søke ordinær støtte hos konsulentene. Situasjonen i Norge er i følge Cold- Ravnkilde at det ofte kommer søknader fra folk som nesten ikke har laget film. Filmverkstedet skal derfor fungere som et silingsverktøy, slik at det til slutt er dyktige filmskapere som lager ordentlig film. Et slikt verksted kan oppfattes som et svært positivt tiltak for å øke den formelle filmfaglige kompetansen på feltet. Men som Rambøllrapporten understreker, kan det store antall unge som allerede velger ulike film- og mediefaglige utdanninger føre til at kårene blir vanskeligere i en bransje hvor det i utgangspunktet er hard kamp om stillingene (Rambøll Management, 2005: 42).

Veksten i antall produsenter fører til at flere konkurrerer om de samme økonomiske midlene som er til rådighet for dokumentarfilmproduksjon. Produsent i *Exposed*, Bjørn Eivind Aarskog, beskriver den økte konkurransen når han forteller om hvordan det var å finansiere filmene han lagde på begynnelsen av 2000- tallet og hvordan det er å reise rundt på finansieringsforum i dag.

Før når jeg holdt på med *Alt om min far* [2002] og *7. himmel* [2003], det er mange år siden nå, da var det mye enklere, det var så få om beinet, men nå er det helvetes mange flere. Det er i aller høyeste grad en bransje i vekst altså [...] Jeg spekulerer i at det er så billig utstyr nå, så lett tilgjengelig med sånne digitale kamera. Det er så mange som lager dokumentarer⁹⁷.

I likhet med Tore Tomter trekker Aarskog fram det digitale utstyret som en av faktorene som kan ha bidratt til bransjens vekst. Men selv om det digitale utstyret kan ha gjort det lettere å etablere et produksjonsselskap, har det ikke nødvendigvis blitt lettere å leve av å lage dokumentarfilm. Hvis det blir vanskeligere å få finansiert filmene, vil det antagelig også bli vanskeligere å kunne drive profesjonelt. Rambøllrapporten viste at mange frykter stadig hardere arbeidsvilkår som vil medføre at mange, også dyktige filmfolk, velger å trekke seg ut etter få år i bransjen (Rambøll Management, 2005: 42). I tillegg til billig utstyr trekkes samlingen av de ulike offentlige støtteordningene til Norsk filmfond i 2001 fram som et element som har gjort finansieringsprosessen mer oversiktlig for nye produksjonsselskaper. Tore Buvarp mener samlingen av de offentlige støtteordningene har virket som en magnet på mange av de nyetablerte produksjonsselskapene.

I Norge så er det ikke så veldig mange kilder du kan søke finansiering hos, det er jo en hovedutfordring for oss og andre som lager dokumentarfilm. Utfordringa består særlig av at ressursene til dokumentarfilm ikke har økt så veldig mye, men antall som ønsker å lage dokumentarer har økt voldsomt de siste årene. Jeg tror kanskje det er i ferd med å stabilisere seg, men etter at filmfondet kom for noen år siden med ny struktur og faste frister så var det som en magnet på veldig mange

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Intervju med Bjørn Eivind Aarskog 05.11.07

Etableringen av filmfondet kan ha gjort det om ikke lettere å få penger, så i alle fall mer oversiktlig for søkerne. Hovedmålet med omorganiseringen i 2001 var å få økt publikumsoppslutning om norske filmer ved å få en klarere ansvarsfordeling mellom staten som tilrettelegger og bransjen som kreativ pådriver (Kultur og kirkedepartementet, 2007: 7-8). Ved å gjøre støtteordningene mer oversiktlige ville man oppfordre bransjen til å bli mer kreativ. Det statlige virkemiddelapparatet er avhengig av bransjen for å kunne oppfylle målene om filmer som har høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og er nyskapende (Ibid: 43). Fordi man anser film som et viktig kulturelt uttrykk som kan bidra til et mangfoldig kulturliv i Norge, er man opptatt av filmbransjens kulturelle kapital og forsøker å benytte seg av økonomiske insitament for å stimulere produksjon.

Blant alle millionene filminstituttet har til rådighet er det imidlertid kun en liten del som går til dokumentarfilm. I rapporten *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge*, utarbeidet på oppdrag av Norske film- og TV- produsenters forening er det regnet ut at 13 % av filminstituttets midler gikk til de forskjellige støtteordningene for dokumentarfilm i 2007 (Width, 2008: 71). Produsentforeningen representerer omkring 100 produksjonsselskaper, hvorav over 50 % arbeider med TV- produksjon. Fagorganisasjonen regner med at de representerer omkring 80 % av bransjens aktive film- og TV- produksjonsselskaper. Et tegn på at man nærmer seg idealbeskrivelsen av en profesjon, er at fagorganisasjonen, i dette tilfellet Norske film- og TV- produsenters forening, har bred oppslutning (Allern, 1997 og Brurås, 2001). Oppslutningen omkring Produsentforeningen kan også synliggjøre produsentenes sosiale kapital (Wilken, 2008). Nettverket viser samarbeidet mellom produsentene og deres samlede front for å påvirke blant andre det statlige virkemiddelapparatet.

I rapporten opplyses det også om at NRK har registrert over 200 dokumentarfilmprodusenter som leverer innhold til selskapet (Width, 2008: 33). Misforholdet mellom tallene fra Produsentforeningen og NRK kan forklares ved at mange dokumentarfilmer blir produsert av enkeltmannsforetak som ikke oppfyller kravene til medlemskap i produsentforeningen. For å sikre seg at medlemmene er profesjonelle og aktive produsenter, krever Produsentforeningen at man kan dokumentere profesjonell kompetanse og/eller erfaring (Produsentforeningen, udatert). Selskapene må vise til en viss profesjonalisering for å kunne dra nytte av foreningens arbeid med å sikre dem rettigheter og bransjens videre profesjonalisering. Produsentforeningens krav til medlemskap kan vise at det ikke bare er kringkaster og filminstitutt som er opptatt av å ha kvalitetskriterier, også produsentene er opptatt av å skille de kvalifiserte fra de ukvalifiserte. Men mens kringkaster og

⁹⁸ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

filminstitutt sine kvalitetskriterier går mer direkte på et prosjekts kvalitet, stiller produsentforeningen krav til selve produksjonsselskapet. På denne måten forsøker produsentenes egen fagorganisasjon å oppnå en viss profesjonalitet blant sine medlemmer.

Leder for dokumentargruppa i Norske film- og TV- produsenters forening, Lars Løge, er enig i at norsk dokumentarfilm er inne i en gullalder. Dokumentarfilmskaperne har levert gode resultater på tross av svært begrensede midler, og filmbransjen anser sjangeren som den delen av norsk film som når størst publikum og vinner flest internasjonale priser (Pedersen m.fl, 2007: 9). I likhet med Tore Buvarp erfarer Løge at dokumentarfilmenes suksess ikke gjenspeiles i tilskuddene fra film-instituttet, de mener midlene til dokumentarfilm må økes drastisk hvis produsentene skal overleve⁹⁹. Dokumentarkonsulent i Norsk filminstitutt Bodil Cold- Ravnkilde er enig i at kvaliteten på de norske filmene er bedre nå enn før. Under den prestisjetunge International Documentary Film-festival Amsterdam (IDFA) var det i 2007 to norske filmer som var plukket ut til pitch. Cold-Ravnkilde mener dette er ekstraordinært fordi det er ”meget sjelden en norsk film kommer til Amsterdam”¹⁰⁰. Cold- Ravnkilde har fått 14 millioner mer til dokumentarfilm de to årene hun har vært konsulent, men hun mener ikke at økte midler alene vil heve kvalitet og profesjonalitet¹⁰¹. I et intervju med bransjebladet Rushprint rett før sin avgang understreker Cold- Ravnkilde at hun syntes det er problematisk når søknadsmengden er så stor og at halvparten av de søknadene hun årlig får inn ikke er kvalifisert til å få støtte (Myren, 2008). Den store søknadsmengden i forhold til de tilgjengelige midlene skaper vansker, men Cold- Ravnkilde peker på at kvaliteten til mange av prosjektene ikke er tilfredsstillende. Samtidig vil hun at alle skal kunne søke om midler, fordi det kan komme noe godt også fra de uerfarne filmskaperne¹⁰². Utviklingen går i riktig retning, men hun understreker altså at kvaliteten kan forbedres.

6.2.1 Film eller familie?

Produsentene opplever at knapphet i budsjettene og finansieringsvanskene de beskriver, vil gå ut over filmens kvalitet. Knappheten vil ifølge Tore Buvarp føre til at man ikke har råd til å gjøre håndverket skikkelig. ” [...] Problemet er nok at budsjettene er litt i knappeste laget sånn at du får, du må strekke det så jævla på slutten, ikke sant, og vi gjør ofte det. Og noen ganger går det ut over egen tåleevne og det vi tåler økonomisk og andre ganger går det greit”¹⁰³. Noen ganger opplever

⁹⁹ Intervju med Lars Løge 27.11.07 og Tore Buvarp 03.12.07

¹⁰⁰ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

Buvarp at de knappe budsjettene og slitet med å skaffe nok penger ikke bare kan påvirke filmens kvalitet, men også gå ut over selskapets økonomiske tåleevne og tære på de menneskelige ressursene. Etter mange år med en hovedsatsing på dokumentarfilm vurderer Fenris Film nå å produsere innenfor andre sjangere i tillegg til dokumentarfilm "[...] fordi det blir for usikkert å satse bare på det ene beinet"¹⁰⁴. NRK framhever også at de opplever det som negativt at enkelte produksjonsselskap har lite eller ingen egenkapital, noe som fører til at kanalen må forskuttere midler til vanlig drift av selskapet til endelig produksjonsavtale er på plass. Dette mener NRK skaper usikkerhet for kanalen og vanskelige arbeidsforhold hos produsenten (Width, 2008: 57). Det kan altså bli vanskelig å drive et profesjonelt selskap hvis man hele tiden må kjempe for å få regnskapet i balanse, og i lengden kan det nok bli slitsomt å lage dokumentarfilm nesten utelukkende på idealisme.

Det er mange prosjekt som konkurrerer om den samme støtten, og i følge Rambøllrapporten fryktes det at dyktige filmfolk vil velge å trekke seg ut etter få år i filmbransjen. Dette kan føre til at tilegnet kompetanse vil gå tapt over tid (Rambøll Management, 2006: 42). Produsent Eldar Nakken mener det er finansieringsproblemene som fører til at man ikke holder på med dokumentarfilmproduksjon i lengden. Nakkens kritikk av filmbransjen i Bergen går ut på at fortellingene blir skapt av unge mennesker uten erfaring. Han mener at de unge filmskaperne ikke har nødvendig livskunnskap til å fortelle gode dokumentariske historier som skildrer samfunnet vi lever i. Grunnen til overvekten av unge filmskaperne er ifølge Nakken at "[...] noen driver og skruer igjen kranene og sier at skal du lage dokumentarfilm så må du gjøre det gratis"¹⁰⁵. Det blir dermed mange unge, uetablerte mennesker som starter med film, men som går over i andre jobber før de har opparbeidet seg tilstrekkelig erfaring som produsenter. Nakken mener at det ikke er "[...] mange dokumentarfilmskaperne som er i kontinuitet og som har ektemake og familie"¹⁰⁶. Disse har økonomiske forpliktelser som forutsetter en jobb med sikker inntekt, noe som vanskelig kan oppnås ved å lage dokumentarfilm slik finansieringsordningen er. Bransjen er derfor ifølge Nakken dominert av unge idealister som fremdeles synes det er greit å arbeide mye for lite penger. Likevel er det en kjensgjerning at alle produsentene jeg har snakket med, i stor grad har hatt dokumentarfilmproduksjon som hovedbeskjeftigelse i flere år. Etter mange år i bransjen oppsummerer Magne Helge Sleire sin situasjon slik: "Vi jobber egentlig alt for mye for alt for lite"¹⁰⁷.

Produsentene jeg har vært i kontakt med brenner for det de gjør, men føler i større og større grad at

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Intervju med Eldar Nakken 23.11.07

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Intervju med Magne Helge Sleire 26.11.07

forholdene for dokumentarfilmproduksjon er dårlige og må forbedres hvis de skal kunne fortsette. Denne opplevelsen bekreftes av dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde som synes den norske konsulentstillingen blir for knapp. Hun mener det er en ”meget sterk tradisjon og vilje i Norge for sjangeren, men at det ikke er nok til å hjelpe den på vei” (Myren, 2008: 35). I juni 2008 vedtok imidlertid styret i Norsk filminstitutt å opprette enda en stilling som dokumentarkonsulent (Norsk filmfond, 2008). En ny stilling kan signalisere økt satsing på dokumentarfilm fra filminstituttets side, men om stillingen følges opp av økte støttemidler gjenstår å se. Manglende økonomisk oppfølging av den nye stillingen kan føre til at frykten som ble beskrevet i Rambøllrapporten, om frafall fra filmbransjen på grunn av stadig hardere arbeidsvilkår, kan være reell (Rambøll Management, 2006: 42).

6.2.2 Muligheter for å lage kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm

I bransjeorganisasjonenes svar til Einarsson- utvalget blir det lagt vekt på at virkemiddelapparatet har et særlig ansvar for uavhengig og kritisk dokumentarfilm (Pedersen mfl. 2007: 9). Denne typen dokumentarfilm er, som jeg vil vise, særlig utsatt fordi den både er arbeidskrevende og vanskelig å finansiere. Både Tore Tomter og Odd Isungset poengterer at kringkasterne selv må ta ansvar for de kritiske, mer journalistisk drevne dokumentarfilmene. Begge kanalene gjør dette ved å produsere henholdsvis *Brennpunkt* og *Dokument2*, men også ved å finansiere uavhengig kritisk dokumentarfilm. Tore Tomter sier dette om NRKs holdning:

[De] journalistisk kritiske filmene der må NRK være mye tettere på hele prosessen, det er ikke bare å vise en film. Du må være inne i hele prosessen, det handler om [...] etikk, dokumentasjon og metoder [...] Hvis vi ønsker å være veldig tett på ballen er det klart at vi må betale hele gildet selv. Der hvor vi ønsker sterk kontroll og et samarbeid der vi går inn i en slags produsent og redaktørrolle i forhold til en ekstern produsent, så må vi også regne med at vi må betale¹⁰⁸.

I den grad NRK åpner for et tett samarbeid med uavhengige produksjonsselskaper om journalistisk drevet dokumentarfilm, ønsker de å sikre at innholdet overholder de kvalitetskriteriene kanalen stiller til samfunnskritiske filmer. Redaksjonsleder for *Brennpunkt*, Olav Njaastad, understreker at han har et ønske om å samarbeide med uavhengige produsenter. Samarbeidet må gjennomføres innenfor *Brennpunkts* økonomiske rammer, som er 200 000 per program¹⁰⁹. Njaastad ser for seg et samarbeid der redaksjonen i tillegg til litt penger kan bistå med ulike kostnadsbesparende element, som for eksempel ”utlån” av fotograf eller arkivmateriale. Han ser også for seg et tett samarbeid

¹⁰⁸ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

¹⁰⁹ Budsjettet på 200 000 er eksklusive lønninger til redaksjonen og faste utgifter, men skal dekke reiser, produksjonskostnader osv. Dette åpner for ”finansiering” ved hjelp av ansattes kompetanse og tjenester i tillegg til økonomiske midler. Innlegg og debatt på Dokuforum på USF Verftet, Bergen 06.03.08 og e-post 22.05.08.

omkring innholdet i filmene, der filmskapere i perioder kan sitte i redaksjonslokalene til *Brennpunkt*. Njaastad er klar over at 200 000 er svært begrensede midler, men han åpner også opp for å initiere kontakt med Norsk filminstitutt for at en produksjon skal bli realisert. Han understreker at det er et ønske, ikke en forpliktelse, å sette hele eller deler av en sending ut til eksterne produsenter.

Det ser ut til at NRK verdsetter samarbeid med eksterne produsenter, men at de vil beholde mye av kontrollen selv, blant annet gjennom egenproduserte *Brennpunkt* eller ved at filmskapere samarbeider med for eksempel *Brennpunkt*-redaksjonen. En grunn til at NRK selv tar ansvar overfor kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm kan være at de vil kvalitetssikre den. Filminstituttet prioriterer mer kunstnerisk og filmisk dokumentarfilm. Dette kan føre til at en av de to viktigste finansieringskildene for uavhengige produsenter som vil lage journalistisk drevet dokumentarfilm, faller bort. Flere filmskapere mener at NRK og TV2s krav hindrer dem i å lage personlig- politisk, også kalt samfunnskritisk, dokumentarfilm med politiske og etiske vinklinger (Karlsen, 2008). Dokumentarfilmskaper Erling Borgen tror det er mange brennende idealister som ønsker å lage samfunnskritiske dokumentarer, men de får ikke økonomiske muligheter til å gjøre det. Borgen mener det er et problem at han etter ti år i bransjen ikke har råd til å ansette medarbeidere på annet enn to til fire måneders kontrakter (Karlsen, 2008). En av Erling Borgens mange samfunnskritiske filmer, *Et lite stykke Norge* (2006), ble sendt på TV, men riktignok ikke uten debatt. Etter å ha bidradd med 250 000 i produksjonstilskudd takket NRK nei til det ferdige produktet, fordi de mente filmen er ubalansert og har problemer med kildebruk (NRK, 2006). En stund etter at NRK valgte å ikke vise filmen, besluttet TV2 å sende den. Men ikke uten at den måtte gjennom "[...] en nødvendig redigeringsprosess" (Valebrokk, 2006). Det ble også vurdert å tilføre filmen et debatt-element i etterkant, slik at eventuelle motforestillinger kunne komme fram (Ibid.). Flere filmskapere sier at de ønsker å lage samfunnskritiske filmer. Men filmene de vil lage, oppfyller kanskje ikke kravene kringkaster har til en balansert og nyansert framstilling. En filmskaper vil imidlertid alltid bearbeide råmaterialet og sette det inn i en kontekst (Brinch og Iversen, 2001: 21). Spørsmålet blir om kringkasterne kan gi samfunnskritisk dokumentarfilm sendetid uten å gå på akkord med presseetiske normer. I diskusjonen omkring *Smaken av hund* (2007) var NRK og TV2 samstemte, mens de vurderte *Et lite stykke Norge* forskjellig. Ut fra samme presseetiske normer og idealer fattet de ulike beslutninger omkring sending av en dokumentarfilm. Behandlingen av *Et lite stykke Norge* er eksempel på at også NRK og TV2 kan tolke presseetiske utfordringer forskjellig, og at kringkasterne ikke alltid er så samstemte.

Odd Isungset sier han savner flere filmskapere som ønsker å lage samfunnskritiske filmer, som overholder presseetiske normer. "Det er virkelig ikke sånn at vi opplever at vi har filmskapere der

ute som står i kø for å lage god samfunnskritikk. Tvert imot så er det omvendt, nå syntes vi er det veldig dårlig, nå savner vi virkelig et trøkk på noen som vil mene noe, som vil et eller annet”¹¹⁰. Dokumentarkonsulent Bodil Cold- Ravnkilde støtter gjerne personlig- politiske filmer, selv om de ikke har klare planer om TV- visning¹¹¹. Filminstituttet støttet også *Smaken av hund* og *Et lite stykke Norge* (Norsk filmfond, 2005). Cold- Ravnkilde savner filmskapere som vil være kritiske til det norske samfunnet i sin søknadsbunke. ”De vil alle sammen reise ut, men de vil ikke forholde seg til sitt eget land. Og dette landet er i den grad i brytning, og jeg kan ikke forstå at det ikke er noen som lager en film om hva som skjer i Norge”¹¹². Både Cold- Ravnkilde og Isungset signaliserer at de vil støtte kritiske filmer. Dette kan bety at de kritiske filmene som retter søkelyset på problemer i det norske samfunnet, har bedre muligheter for å få finansiering enn produsentene tror. Ønsket om å få laget kritiske filmer er i alle fall tilstede blant to av de viktigste finansieringskildene. Men fordi slike filmer er arbeidskrevende og tar lang tid å finansiere, kan de bli nedprioritert fra produsentenes side.

Magne Helge Sleire har en ambisjon om å lage kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm, og han er opptatt av å overholde de presseetiske normene og idealene i prosessen. Hvis Sleire har fått en kringkaster med på laget, prøver han selvsagt å få tak i midler fra andre offentlige instanser og private aktører for å dekke resten av budsjettet. Filmene omhandler kritiske naturrelaterte spørsmål som Sleire mener få andre tør å ta i. Videre mener han at de kritiske spørsmålene gjør dem vanskelige å finansiere fordi ”[...] folk blir assosiert med problematikk, det ønsker ikke folk, bedrifter, det offentlige, hva som helst. Det er faktisk et kjempeproblem”¹¹³. Corax har laget mange filmer med naturrelaterte tema. Sleire forteller blant annet om problemene de møtte i etterkant av *Med rett til å drepe* (2002). Filmen handler om tapsårsaker for beitedyr på fjellet. Den retter et kritisk søkelys på den offentlige støtteordningen ved tap på grunn av rovdyr og viser at det finnes flere andre årsaker til tap av sau og rein på fjellet (Corax Film, udatert). Filmen fikk en halv million i støtte fra Miljøverndepartementet, og departementet var i utgangspunktet positive og enige i kritikken som kom fram. Etter visning ble det debatt i media og blant politikerne. Debatten førte ifølge Sleire til at Miljødepartementet fikk mye press på seg, mange henvendelser og mye medieoppmerksomhet, en oppmerksomhet de ikke ønsket. ”[...] Det var mye styr rundt den filmen, det var hele poenget med filmen. Alt var helt korrekt det som kom fram. Og da fikk Miljødepartementet mye press på seg, mye telefoner, så mye skriv, så mye media at de besluttet å ikke gi

¹¹⁰ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

¹¹¹ Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08

¹¹² Ibid.

¹¹³ Intervju med Magne Helge Sleire 26.11.07

mer midler til sånne filmer”¹¹⁴. Medieoppmerksomheten rundt et kontroversielt tema førte ifølge Sleire i dette tilfellet til at Miljøverndepartementet sluttet å gi midler til denne typen filmer, noe som kan understreke Sleires poeng om at ulike finansieringsaktører ikke vil bli assosiert med filmer som problematiserer samfunnet vi lever i.

Offentlige og ideelle organisasjoners finansiering av dokumentarfilm blir av Odd Isungset omtalt som et grenseland i forhold til finansiering¹¹⁵. Man kan hevde at de på overflaten kan virke mer idealistiske enn kommersielle aktører, men i bunn og grunn ønsker de ofte det samme. Sponsorer ønsker å veksle økonomisk kapital med for eksempel sosial legitimitet, styrking av image eller omdømme, verdier som et kulturelt uttrykk er bærer av. Ved å sponse en kulturinstitusjon kan man klare å veksle økonomisk mot symbolsk kapital (Wilken, 2008: 39). Kulturprodusenter er ofte skeptiske til sponserers innflytelse på virksomheten, og skepsisen tiltar etter hvor mye innflytelse sponsorene vil ha. Skepsisen er størst innenfor de utøvende kunstartene, som scenekunst, hvor man regner at sponsorens innflytelse på repertoaret vil begrense den kunstneriske friheten (Gran og Hofplass, 2007: 69- 80). For å bevare uavhengighet og integritet må man trå varsomt i forhold til finansiering av dokumentarfilm, og være bevisst på hvilke fordeler og ulemper som følger med sponning. Man får økonomisk kapital, men taper kanskje anseelse blant sine kolleger og symbolsk kapital. Den kulturelle kapitalen produsenten har oppnådd gjennom tidligere filmer, kan også minske hvis man lar sponsor påvirke innholdet, fordi man kan se på sponning som brudd på feltets regler.

Et annet aspekt ved å lage kritisk dokumentarfilm er at det er svært arbeidskrevende, særlig i pre-produksjonsfasen. Det er mye som må undersøkes før man kan gå i gang med å lage filmen, noe som betyr at man allerede har lagt ned mange timers arbeid før man er klar til å bringe filmen fram for kringkastere og filminstitutt. Odd Isungset tror noe av grunnen til at relativt få uavhengige produsenter driver med denne typen kritisk, journalistisk drevet dokumentarfilm, er at det ikke er et marked for det, og:

[fordi] det er veldig krevende å holde på med undersøkende journalistikk for TV eller undersøkende journalistikk i et filmformat er ekstremt krevende. Det er dyrt, det krever en systematikk og det krever egentlig at du har en redaksjon, et miljø, fordi du skal ha råd til å feile. Du skal ha råd til å kaste en og lage tre, og det har ikke et produksjonsselskap i dag¹¹⁶.

Kombinasjonen av at filmene er arbeidskrevende og at de er vanskelige å finansiere, kan kanskje forklare hvorfor det ikke lages mange slike filmer i den uavhengige bransjen. I tillegg dekker NRK

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Intervju med Odd Isungset 03.12.07

¹¹⁶ Ibid.

og TV2 mye av eget behov gjennom *Brennpunkt* og *Dokument2*, slik at markedet blir ganske lite i utgangspunktet. Isungset trekker også fram at det journalistiske håndverket ofte ikke er bra nok. Filmene er ikke tilstrekkelig kvalitetssikret og TV2 har måttet forkaste filmer fordi de ikke kan møte den journalistiske standarden som kreves¹¹⁷. Dette kan også gjelde filmer som for eksempel *Smaken av hund* (2007) hvor man bevisst utfordrer og strekker grensene for hva kringkaster tillater.

6.2.3 Opprettholdes uavhengighet, integritet og troverdighet?

Tore Tomter er klar over at finansieringen fra kringkaster kan påvirke innholdet og mener den viktigste påvirkningen ligger nettopp mellom NRK, andre kringkastere og filminstituttet¹¹⁸. Det er imidlertid ingen formell dialog mellom kringkasterne og filminstitutt om hvilke filmer som skal få penger. Filminstituttet kan ikke støtte alle filmene TV2 eller NRK går inn i, og Bodil Cold- Ravnkilde mener at rollefordelingen mellom institusjonene fungerer godt ved at hun ønsker å støtte de enkeltstående kunstneriske dokumentarene (Myren, 2008). Ifølge Tore Tomter er det en større bevissthet blant filmskaperne om hva som skal til for å lage dokumentarfilm for visning på TV nå enn tidligere.

[...] Det er en større forståelse hos mange regissører om hva som skal til for å lage en god TV dokumentar [...] Det er borte fra auteurproduktet til at du lager et publikumsprodukt. Det er kanskje den bevisstheten jeg tror er den viktigste. Det gjør at vi på en måte har en mye mer samlet forståelse for hvor vi skal med de filmene vi lager¹¹⁹.

Tomter mener å se en dreining bort fra tanken om å realisere et prosjekt for sin egen del, til å lage en film som også virker tiltalende på publikum. Filmskaperne har ifølge Tomter beveget seg bort fra auteurtradisjonen¹²⁰ til å innlemme noen av kringkasternes kriterier for *god* dokumentarfilm, som blant annet innebærer at man skal appellere til den gjengse norske TV- seer og ivareta presse-etikken. Selv om Cold- Ravnkilde vil at dokumentarfilmer skal vises på TV, synes hun at norsk fjernsyn preger sjangeren for mye. Hun mener filmskaperne retter seg for mye etter kringkasternes ønsker i sin jakt på å tjene penger (Myren, 2008). Med andre ord kan det virke som om noen filmskaperne lempet på sine kunstneriske krav for å få finansiering fra kringkaster. Man fjerner seg kanskje fra en tanke som minner om kunst for kunstens skyld, til kunst for å underholde publikum.

Direktør for utvikling og produksjon i Norsk filminstitutt, Ivar Kjøhn, mener det kan være lettere å

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Auteur- tradisjonen vektlegger regissørens personlige visjon om hvordan historien skal fortelles. Regissøren sees på som filmens primære skaper og setter sitt personlige preg på den, som gjerne kan spores gjennom hele filmografien (Stam, 2000).

prioritere dokumentarfilm som har tv- avtale, men man har droppet regelen om at filmskaperne må ha en tv- kanal med på laget for å få støtte. Ett viktig kriterium for støtte fra filminstituttet er at produsenten har en ambisjon og en plan for hvor han ønsker at dokumentarfilmen skal bli vist (Køhn i Karlsen, 2008). Selv om man ikke har et samarbeid omkring hvilke filmer som skal støttes, viser det seg ofte at filmene som sendes på TV også er støttet av filminstituttet. Produsentene understreker at man arbeider hardt for å få støtte fra begge parter¹²¹. Det kan virke som om filminstituttets prioritering av filmer som har en klar plan for visning, gjerne i form av en visningsavtale med TV, kan forklare den sammenfallende støtten. Samtidig har dokumentarkonsulent Cold- Ravnkilde flere ganger understreket at det er kvaliteten som er viktigst for henne¹²². Av og til kan altså gatekeeperne hos kringkaster og filminstitutt ha samme oppfatning om hvilke filmer som er *gode*. De til dels sprikende kvalitetskravene gjør seg nok mest gjeldende i ytterpunktene av sjangeren, ved at kringkasterne gjerne vil ha journalistisk drevet dokumentarfilm, mens filminstituttet vil oppfordre til kreativ utfoldelse. Filmer som ligger midt mellom ytterpunktene, som for eksempel *Lykkens Grøde* (2008) kan klare å kombinere de ulike kvalitetskravene kringkaster og filminstitutt har.

I de tilfellene hvor kringkaster og filminstitutt støtter samme film, benytter de seg av sine roller som henholdsvis redaktør og dokumentarkonsulent til å påvirke filmenes innhold i ønsket retning. Flere filmskapere opplever dette som problematisk. Gunnhild Westhagen Magnor mener hun må inngå kompromiss på kompromiss for å prøve å oppnå enighet med begge aktørene (Magnor, 2006). I *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge* (2008) pekes det på at de fleste produsentene opplever redaktørens eller prosjektlederens innspill og involvering under produksjonen som profesjonell, uformell og saklig, og kringkasternes involvering anses ikke som styrende eller inngripende (Width, 2008: 67). Lars Løge bekrefter oppfatningen om at påvirkningen fra konsulent og redaktør hovedsakelig er positiv, men også han mener det i noen tilfeller kan være problematisk fordi de vil forskjellige ting med filmen. Mens redaktøren vil at man fjerner seg fra auteurproduktet er det kanskje akkurat en slik retning dokumentarkonsulenten vil at filmen skal ta. Det kan dermed være vanskelig å tilfredsstille begge og samtidig ha sin egen redaksjonelle uavhengighet i behold. Løge hevder filminstituttet satser midlene de har tilgjengelig til dokumentarfilm på

[...] kunstnerisk, registyrt, ofte personlige, eller kreativt innovative dokumentarer, som er veldig bra i seg selv, problemet er at det er et dokumentarmarked som også avhenger av TV. Og TV vil ha god rating, at hvermannen kan se og forstå denne dokumentaren. Og det er ofte absolutt ikke det filmfondet ønsker. Så det gjør at hele markedet skjæres i to [...] ¹²³.

¹²¹ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07 og Lars Løge 27.11.07

¹²² Intervju med Bodil Cold- Ravnkilde 26.03.08 og Myren (2008)

¹²³ Intervju med Lars Løge 27.11.07

Ifølge Løge kan det i noen tilfeller bli vanskelig for en filmskaper å gjøre begge disse aktørene tilfreds. Han mener at produsentene må fremheve sider ved prosjektet som kan appellere til begge parter for å få støtte. Både kringkasterne og filminstituttet er strenge på prinsippet om redaksjonell uavhengighet¹²⁴. Samtidig benytter de sin maktposisjon i feltet til å påvirke formen i filmene de går inn i. Resultatet kan bli at filmskaperne velger trygge tema og uttrykk til filmene. Ved å legge seg midt mellom ytterpunktene i sjangeren er antagelig muligheten større for å få støtte fra både kringkaster og filminstitutt, heller enn å satse på at én av dem bidrar.

Filminstitutt og kringkaster er gjerne bare to av flere investorer som må til for å finansiere en dokumentarfilm. Hvis alle investorene vil ha sin mening hørt, vil man etter hvert få mange som kan påvirke innholdet og produsentens redaksjonelle uavhengighet. Hvis han fremdeles mangler penger etter at kringkaster og filminstitutt har gått inn i filmen, må nemlig Løge prøve å finne organisasjoner, legater og lignende som kan ha interesse av å støtte filmens budskap¹²⁵.

Og det er da du begynner å snakke om, det er andre gang du begynner å snakke om innholds-
påvirkning, for både TV, vil ha sine høye rater, de snakker om innhold, og filmfondet vil ha sin
kunstneriske dokumentar, så de snakker om innhold, og de to må bli enige. Når du kommer opp da
til de siste legater og sårne ting, så må de være enig i den type dokumentar som du vil lage,
samtidig som du kan gå til TV og filmfondet og si at du holder en redaksjonell hard linje¹²⁶.

I et konglomerat av ulike finansieringsaktører kan det bli vanskelig å opprettholde egen uavhengighet. Produsenten må nødvendigvis være var for påvirkning fra alle hold. Et legat eller et fond har retningslinjer for hva de skal gi støtte til. Fritt Ord skal for eksempel støtte tiltak som verner om og styrker ytringsfriheten (Fritt Ord, udatert). Man får med andre ord ikke støtte fra legater eller andre organisasjoner hvis de ikke på en eller annen måte har interesse av at akkurat denne filmen blir laget. Produsentene trenger ikke la dette gå ut over egen integritet, men som Tore Buvarp påpekte; hvis finansieringen fortsetter å være særdeles vanskelig for mange, kan det føre til at noen lar seg friste til å inngå ugunstige avtaler for å få realisert filmen¹²⁷.

6.2.4 Sponsing – konsekvenser og innskjerping

Som eneste kringkaster i Norge er NRK idømt bøter av Medietilsynet for brudd på kringkastingslovens paragraf om sponsing og tekstreklame. Dokumentarfilmene *Magen i halsen- henda i været* (2001) og *Terje Håkonsen- Katta fra Telemark* (2003) ble dømt fordi det var for tette bånd mellom

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Intervju med Tore Buvarp 03.12.07

sponsor og deler av innholdet i programmene. Lars Løge mener det er trist for dokumentarfilmsjangeren og dens omdømme når slikt skjer. Han ser to mulige begrunnelser for produsentens valg vedrørende sponning i disse filmene. "[...] Jeg kan si det på to måter; produsentene her har enten vært idioter, det er den ene, eller så har de vært desperate fordi det er et så dårlig finansierings-system. Og jeg tror systemet, sånn som det er nå med finansiering av dokumentar gjør sånne ting mer og mer fristende for produsenter"¹²⁸. Løge peker nok på to viktige poeng her. For det første mener han at produsentene kan ha gjort dette fordi de ikke viste bedre. De var med andre ord antagelig ikke profesjonelle nok til å se konsekvensene. For det andre peker han på at finansieringsvanskene kan ha fristet produsentene til å gjennomføre sponsingen, mot bedre vitende. Det første argumentet kan bygge opp rundt påstandene om at bransjen er fragmentert og lite profesjonell, mens det andre argumentet innebærer at produsentene bevisst brøt gjeldende retningslinjer for feltet. *Terje Håkonsen- Katta fra Telemark* var i følge Tore Tomter en film "[...] som hadde hatt en litt trang fødsel med hensyn til finansiering, og det var for så vidt et ønske fra vår side og et sterkt ønske fra produsentens side om å klare å gjennomføre det"¹²⁹. Det var altså et ønske om å få laget nettopp denne filmen som gjorde at produsenten valgte å fravike lovverket og det som er etisk forsvarlig. Det kan virke som produsenten bevisst holdt kontrakten hvor sponsors påvirkning på innholdet var nedtegnet, unna NRK (Medietilsynet, 2003). Man kan regne med at produsenten viste at han brøt normene for feltet, men ønsket om å få laget og sendt filmen kom først.

Tore Tomter mener at systemet er mer ryddig nå enn da disse filmene ble laget, og at man vil klare å avdekke ulovlig sponning lettere.

[...] Det blir ofte så gjennomsliktig dette med sponning og det klarer vi å luke bort og vi har stort sett penger til at vi kan stimulere de prosjektene som vi syntes er viktige. [...] Jeg opplever at sponsormarked for dokumentarfilm er blitt et mye mindre problem og at det påvirker mye mindre enn det gjorde før¹³⁰.

NRK skjerpet sine regler etter disse to filmene, og opererer i dag med strenge regler hvor produsentene skriver under på at de skal opprettholde sin redaksjonelle uavhengighet. I tillegg til dette må produsentene vise fram alle kontraktene de har inngått med ulike finansieringskilder. Det er NRK som sitter med redaktøransvaret og det blir dermed opp til dem å vurdere hvilke finansieringskilder de vil godta og hvilke de vil forkaste. Samtidig mener Tomter at de har penger til å stimulere de prosjektene de syntes er viktige. Han mener altså at de har full mulighet til å støtte opp om kvalitetsfilmer.

¹²⁸ Intervju med Lars Løge 27.11.07

¹²⁹ Intervju med Tore Tomter 05.12.07

¹³⁰ Ibid.

Bruddene i *Terje Håkonsen- Katta fra Telemark* og *Magen i halsen - henda i været* førte til at man ble mer bevisst på problemstillingen og gjorde noen grep som virket oppklarende. Samtidig sendte NRK signaler om at andre produsenter måtte følge NRKs regler for å kunne fortsette å være en del av dokumentarfilmfeltet.

Er det ulovlig så er det veldig greit, men noen ganger så ser vi at dette kan være lovlig, men at det også er fare for at filmen ender opp på en sann måte at den ikke kan sendes [...] Vi ser at finansieringen på en måte skaper tvil om sannhetsgehalten i en film, at det skaper en form for tvil vi ikke ønsker å ha¹³¹.

I noen tilfeller lar de altså sponsing gå igjennom, men det er bare i de tilfellene hvor filmskaperne kan garantere at det ikke kommer til å gå ut over filmens troverdighet. Tore Tomter mener at man har et mer bevisst forhold og strengere kontroll i forhold til sponsing nå enn på begynnelsen av 2000- tallet, samtidig som man har resurser til å stimulere de prosjektene man virkelig vil ha. Lars Løge mener imidlertid at vanskelighetene med å finansiere en film kan føre til at flere takker ja til sponsing fra aktører som ønsker å påvirke innholdet, og dermed nei til egen uavhengighet og integritet. "[...] Jeg tror det er mange produsenter som kommer til å bli så frustrerte, for å overleve og for å få laget filmen sin, at de kanskje sier ja"¹³². Problemene med hva man skal tillate av sponsing og andre alternative finansieringsformer fortsetter altså. På bakgrunn dette kan man hevde av dokumentarfilmfeltet på mange måter er preget av uklarhet. Det virker som om man ofte kjemper om hva som er viktigst: å få realisert sine filmprosjekt uansett hva, eller at disse prosjektene tilfredsstiller kringkasters krav til finansiering.

Motivasjonen til Lars Løge er at filmskaperne får lov til å fortelle det de vil fortelle, og dermed beholde sin integritet og uavhengighet. Han ser imidlertid at problemene med å få finansiert historiene kan føre til at noen av dem blir forkastet til fordel for andre, lettere filmer.

[...] Den uavhengigheten og den integriteten lever vi veldig mye av, dokumentaren skal ha integritet. Hvis du kødder med den så er vi ute av bransjen. Det er en dobbel sikring der for å si det sann. Vi må ha integritet for å gjøre det vi ønsker å gjøre og vi må ha integritet for å få penger til det vi vil. Så den er relativt uproblematisk. Selv om en merker av og til så jusser en det litt ned i forhold til visse prosjekter som vi vet er jævla vanskelige å finansiere. De blir av og til nedprioritert i arbeidsmengde fordi vi vet at vi kan smelle inn den andre dokumentaren fortore. [...] De vanskelige dokumentarene kommer ofte mye seinere, om de kommer i det hele tatt. Så sann sett går det vel litt på integriteten løs, det blir av og til for slitsomt å slite på femte året for å finansiere en jævla viktig film for din del, men som ikke TV vil ha, og ikke fondet vil ha. Så der må vi på en måte ta knallharde avgjørelser om at hvis ikke vi har finansiert opp en film på en viss tid så sier styret i Flimmer Film at vi må droppe den. Det er ikke noe å tjene på den¹³³.

¹³¹ Ibid.

¹³² Intervju med Lars Løge 27.11.07

¹³³ Ibid.

Løge velger til en viss grad å tenke strategisk i forhold til hvilke filmer selskapet skal satse på. Flimmer Film kan velge å droppe filmer, heller enn å ta beslutninger som vil true deres egen integritet og uavhengighet. Det blir viktigere for dem å lage film enn å lage akkurat *den* filmen. De har mange baller i luften, og selv om de vanskelige filmene blir nedprioritert mener Løge at de beste filmene ender opp hos et publikum til slutt.

6.3 Oppsummering

Pengemangelen innefor dokumentfilmfeltet preger alle aktørene. Produsentene er frustrerte fordi de må slite for å få finansiert filmene sine, og kringkastere og filminstitutt skulle ønske de kunne bidra med mer for å vise *god* dokumentarfilm til det norske folk. Pengemangelen kommer av at det er langt flere produsenter som ønsker å lage dokumentarfilm enn det er økonomiske midler hos finansieringskildene. I en situasjon hvor finansieringsaktørenes gatekeepere kan velge og vrake i prosjekter, vil de naturlig nok sikre seg de prosjektene i søknadsbunken som virker mest lovende. Samtidig kan lang og vanskelig finansieringsvei være med på å forklare mangelen på kontinuitet i bransjen. Bransjen kan også vise flere tegn på økt profesjonalitet, for eksempel ved at flere utdanner seg til å bli filmarbeidere og oppslutningen omkring Norske film- og TV- produsenters forening. Produsentforeningen arbeider også selv for økt profesjonalitet i bransjen, og en av måtene de gjør det på er å stille krav til sin medlemsmasse. Dette kan i seg selv virke strengt, men samtidig kan det gi enkeltmannsforetak og nyetablerte produsenter som ikke er organisert, et mål å arbeide etter.

Forskjellene mellom de to viktigste finansieringsaktørenes til dels motstridende krav til en *god* dokumentarfilm, kan bli mest synlig i forhold til journalistisk drevet og kreativ dokumentarfilm. Av og til er kringkaster og filminstitutt imidlertid enige om hvilke filmer som er *gode*, og begge parter ender opp med å gi støtte. I slike tilfeller kan forskjellene synliggjøres av henholdsvis redaktørens og konsulentens ønsker om hvilken retning produksjonen skal ta. Innspillene fra konsulent og redaktør har produsentene stort sett beskrevet som positiv, men det er også flere filmskapere som mener at deres motstridende ønsker kan føre til at kvaliteten på filmen blir dårligere.

I forbindelse med finansiering av dokumentarfilm er det viktig å opprettholde uavhengigheten fra finansieringsaktørene. Dette er blitt problematisert ved å se på hva sponsing kan føre til. Samtidig viser analysen at de viktigste premissleverandørene for norsk dokumentarfilm nettopp er de to største finansieringsaktørene. Produsentene må på grunn av kringkaster og filminstituttets makt stort sett hele tiden forholde seg til deres kvalitetskriterier for dokumentarfilmproduksjon.

7 Oppsummerende og konkluderende betraktninger

Innledningsvis definerte jeg et uavhengig produksjonsselskap som et selskap hvor audiovisuell produksjon er hovedformålet og der man ikke er knyttet til et kringkastingsselskap¹³⁴. Denne definisjonen stemmer for så vidt, men analysen viser at kringkaster og filminstitutt har mye makt innenfor feltet og overfor de uavhengige produsentene. Jeg har gjennom intervjuer med produsenter, representanter for NRK, TV2 og Norsk filminstitutt forsøkt å finne svar på problemstillingen: **Hvilke premisser og kvalitetskriterier møter uavhengige produsenter når filmene skal finansieres og senere distribueres?**

Kunnskap om historiske forhold er viktig for å forstå dagens dokumentarfilmbransje. Ett viktig skille som trer fram, er mellom journalistisk drevet og kreativ dokumentarfilm. Retningene representerer på mange måter ytterpunkter i dagens mangfold av dokumentarfilmer, hvor majoriteten belyser enkeltmenneskers erfaringer og skjebne. Dokumentarfilmbransjen er relativt heterogen og preget av gjennomstrømming og overetablering av produksjonsselskaper. Gjennom flere rapporter er det blitt poengtert at bransjen er fragmentert og mangler kontinuitet (Stenderup, 1994, Köhncke, 2006, Width, 2008). Produsentene opplever det som vanskelig å leve av kun dokumentarfilmproduksjon og gjennomstrømmingen fører til at man ikke klarer å heve kompetansen tilstrekkelig. Bransjen som helhet vil forbli lite profesjonell hvis produsentene må fortsette å bruke så store ressurser som i dag på å skaffe finansiering. Dette medfører at mange antagelig ikke vil ha overskudd til å satse på profesjonaliserende tiltak som etterutdanning, diskusjon av felles etiske normer eller finne nye funksjonelle finansieringsstrategier.

Aktørene innen dokumentarfilmfeltet forholder seg til hverandre på mange plan, og samarbeidet mellom produsenter, filminstitutt og/eller kringkaster fungerer som regel godt når partene er blitt enige om hvordan man skal finansiere og realisere en film. Men produsentene opplever at veien fra ide til ferdig film er lang. Produsentene framstår som en uensartet gruppe hvor man arbeider hardt for å realisere prosjektene sine. På grunn av stor tilgjengelighet av prosjekter har både kringkaster og filminstitutt ordninger som sørger for at de prosjektene som *best* oppfyller kvalitetskriteriene, får midler. Kampen innen feltet kan oppsummeres omkring nettopp den grunnleggende forståelsen av og definisjonen på hva en *god* dokumentarfilm er. Kringkasternes redaktører og innkjøpere og filminstituttets dokumentarkonsulenter fungerer som gatekeepere ved å bestemme hvilke filmer som får støtte, på grunnlag av de kvalitetskriteriene man er enige om innad i institusjonen. Disse

¹³⁴ Hentet fra Norsk Filmfonds forskrifter. Fritt etter § 1-3 Definisjoner. Vedtektene er tilgjengelige her: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=354> per 07.05.08

relativt uklare og tildels motstridende forståelsene for hva som er *god* dokumentarfilm virker inn på produksjonsprosessen for produsentene.

Produsentene sitter på mange måter klemmt mellom ulike finansieringskilder som legger ulike premisser til grunn for å tildele støtte. Premissene er basert på ulike normer og idealer som er med på å bestemme om en dokumentarfilm vil bli vist på TV eller på kino. Kringkasterne er blant annet opptatt av at filmenes tema passer inn i sendeflatene og overholder presseetiske normer, mens filminstituttet er opptatt av at filmene skal være nyskapende, både i form og innhold. Disse kvalitetskriteriene kan framstå som motstridende, og i noen tilfeller kan det oppstå direkte konflikter hvor filmskapere gjør opprør mot kringkasternes og filminstituttets makt, som vist i eksempelet *Smaken av hund*.

I kraft av sin økonomiske kapital får kringkaster og filminstitutt makt til å bestemme hvilke av produsentenes prosjekt som skal realiseres. Samtidig er både kringkastere og filminstitutt avhengig av den kulturelle kapitalen dokumentarfilmer kan generere for å fylle sendeskjema eller oppfylle statlige målsettinger. Ujevnheten ligger i at tilgang på dokumentarfilmer, er mye større enn de økonomiske midlene kringkaster og filminstitutt kan tilby. Produsenter, som hovedsakelig besitter kulturell kapital, kan risikere å forbli svake aktører i feltet hvis de ikke klarer å øke sin økonomiske kapital.

Finansieringsvanskene produsentene opplever fører til at de bruker uforholdsmessig mye tid på å søke penger. Til tross for at man har sett en økning i antall studenter som studerer filmproduksjon og et økt samarbeid produsentene imellom, vil bransjen fortsatt ha kontinuitetsproblemer. Filmskapere vil forlate bransjen hvis ikke arbeidsvilkårene blir bedre. I tillegg til å sinke profesjonaliseringen er finansieringsstrukturene med på å opprettholde og reproducere situasjonen fordi det ofte er unge, uetablerte og uerfarne folk som tar seg råd og har idealisme nok til å produsere dokumentarfilm. Den store fragmenteringen i bransjen blir trukket fram som negativt av både produsenter og finansieringskilder.

For å unngå at maktstrukturene reproduseres må feltets aktører forsøke å bli enige om hva som er viktig og riktig for feltet. Forslaget til Karoline Frogner om å danne et eget etisk råd for bransjen hvor man blir enig om etiske retningslinjer og kan ta opp etiske problemstillinger, kan være et bidrag. Hvis man kan bli enige om noen kriterier en *god* dokumentarfilm må oppfylle, kan både produsenter, kringkastere og filminstitutt arbeide mer målrettet. Enighet om slike kvalitetskriterier virker imidlertid som urealistisk å få på plass i nær framtid, all den tid filminstitutt og kringkastere

tilsynelatende vil beholde sine kvalitetskriterier.

Produsentene mener til dels motstridende kvalitetskriterier skjærer markedet for dokumentarfilm i to. Det blir opp til produsentene å tilpasse seg de to aktørene. Dette kan føre til at vi som publikum går glipp av de virkelig spennende filmene fordi produsentene vil prioritere prosjekt som kan tilfredsstille kvalitetskriteriene til både kringkastere og filminstitutt. De virkelig banebrytende filmene vil antagelig komme sjeldnere fordi produsentene vil prioritere filmer som er enkle å finansiere. For å sikre tilgangen på ukonvensjonelle filmer er det viktig at man har sekundære finansieringskilder. For eksempel gir Fritt Ord støtte til filmer for å sikre frie ytringer. Fritt Ord er imidlertid ikke tilstrekkelig. Produsentene er nok avhengige av å kunne gå også andre steder for å finansiere filmene sine, med mindre kringkasterne blir litt romsligere i valg av filmer som skal fenge "massene", og filminstituttet gir støtte til journalistisk drevet dokumentarfilm. Eventuelt kan kringkaster og filminstitutt opprettholde sine kvalitetskriterier, men øke støtteandelen til hver enkelt film, slik at man får finansiert større deler av budsjettet hos kringkaster eller filminstitutt. Flere i bransjen ønsker også å utforske mulighetene for å få sponsing til å fungere som en fullverdig finansieringskilde.

Produsentene mener økt repertoarstyring vil virke konsoliderende og ønsker blant annet ordninger som sikrer produksjonsselskapene kontinuerlig produksjon, for eksempel ved at kvalifiserte selskap kan søke en pakkefinansieringsløsning hos filminstituttet. En slik løsning kan føre til at flere selskap får økt forutsigbarhet i driften og man vil kanskje kunne øke antall profesjonelle og levedyktige produsenter i bransjen.

Både produsenter, filminstitutt og kringkastere peker på at man kanskje bevisst skal unngå å støtte enkeltmannsforetak. I stedet bør man be de enslige filmskaperne ta ideen sin med til et større produksjonsselskap for å sikre en profesjonell gjennomføring av prosjektet, noe som antagelig vil tilfredsstille kringkasternes og filminstituttets krav til en *god* dokumentarfilm. En slik ordning vil kanskje føre til at produsentene overtar noe av repertoaransvaret fra dokumentarkonsulentene og redaktørene og i større grad kan fungere som gatekeepere selv.

Selv om det er mange uenigheter i feltet omkring hvilke kvalitetskriterier og premisser som er riktige og viktige å vektlegge for å kunne produsere *god* dokumentarfilm, kan man peke på flere tegn til økt profesjonalisering. De uavhengige produsentene, kringkasterne og filminstituttet er i stor grad enige om at feltet utvikler seg i riktig retning, i retning av økt profesjonalisering, som igjen kan føre til at filmene som til slutt når et publikum er *gode* filmer.

8 Litteraturliste

- Aam, Pål (1999) *Digital, demokratisk, dokumentarfilm: vil ny og billig digitalteknologi forandre norsk dokumentarfilmproduksjon?* Hovedoppgave i medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Allern, Sigurd (1997), *Når kildene byr opp til dans, Søkelys på PR- byråene og journalistikken*, Pax Forlag, Oslo
- Brinch, Sara og Gunnar Iversen (2001) *Virkelighetsbilder, Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, Universitetsforlaget, Oslo
- Brurås, Svein (2001) *Vår ære og vår autonomi, Journalisters syn på yrkesrolle og etikk*, Forskningsrapport nr.44, Høgskolen i Volda og Møreforskning, Volda.
- Brurås, Svein (2006) *Etikk for journalister*, 3 utgave, Fagbokforlaget, Bergen
- Corner, John (1996): *The Art of Record, A critical introduction to documentary*, Manchester University press.
- Diesen, Jan Anders (2005) *Fakta i forandring, Fjernsynsdokumentaren i NRK 1960- 2000*, IJ forlaget, Kristiansand
- Jenkins, Richard ([2002] 2007) *Pierre Bourdieu*, kapittel 4, *Practice, Habitus and Field*, side 66- 102, Routledge, Storbritannia
- Köhncke, Anne (2006) *TV og den uavhengige nordiske dokumentarfilm*, speciale for Kandidatutdannelsen, Afdeling for film- og medievidenskab, Københavns Universitet
- Gentikow, Barbara (2005) *Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ metode*, Revidert utgave, IJ- forlaget Kristiansand
- Gran, Anne- Britt og Sophie Hofplass (2007), *Kultursponsing*, kapittel 4, *Kulturliv og kultursponsing*, side 65- 94, Gyldendal Akademisk, Oslo
- Gripsrud, Jostein (2002) *Mediekultur, mediesamfunn*, 2. utgave, Universitetsforlaget, Oslo
- Larsen, Peter (2004) *Album, Fotografiske motiver*, Spartacus forlag og Tiderne skrifter, Oslo og København
- McQuail, Denis (1994) *Mass Communication Theory, An Introduction, Third Edition*, kapittel 8, *The Production of Media Culture*, side 212- 232, SAGE publications, Storbritannia
- Mølster, Ragnhild (2007) *Journalisten folket og makten, En retorisk studie av norsk journalistisk fjernsynsdokumentar*, Avhandling for graden Doctor Rerum Politicarum (dr. polit), Universitetet i Bergen, Bergen
- Nichols, Bill (1991), *Representing reality, Issues and Concepts in Documentary*, kapittel 1, *The Domain of Documentary*, side 3- 31, Indiana University Press, Bloomington og

Indianapolis

- Platinga, Carl (1997), *Rethoric and Representation in Non-fiction film*, Cambridge University Press, Cambridge
- Renov, Michael (red.)(1993), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York
- Røssland, Lars Arve (1999), *Presseskikkens samtale, samtaleposisjoner for Norsk Presseforbund sitt faglege utval 1930- 1972*, kapittel 2.2, *Profesjonalisering som paraply*, side 25- 33 og kapittel 5.2, *Det saklege og detobjektive som målestokk*, side 84- 88, Fagbokforlaget, Bergen
- Stam, Robert (2000) *Film Theory, An Introduction*, Blackwell Publishing, USA
- Stenderup, Thomas (1994) *Har kort- dokumentarfilmen i Norden en fremtid? – forslag til at styrke den uafhængige produktion og distribusjon*, Nordisk Ministerråd, København.
- Syvertsen, Trine (1997) *Den store TV- krigen, Norsk allmennfjernsyn 1988- 96*, Fagbokforlaget, Bergen
- Sørenssen, Bjørn (2007), *Å fange virkeligheten, Dokumentarfilmens århundre*, 2.utgave, Universitetsforlaget, Bergen
- Ytterdal Sørum, Kathrine (2006), *Presseetikk på plakaten, En kritisk diskursanalyse av Vær varsom- plakaten (1936- 2001)*, Hovedfagsoppgave i medievitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon, UiO.
- Wilken, Lisanne (2008) *Pierre Bourdieu*, norsk utgave, oversatt av Vebjørn F. Andreassen, Tapir akademisk forlag, Trondheim
- Winston, Brian (2000) *Lies, Damn Lies and Documentary*, BFI Publishing, London
- Økland, Carina (2006), *Filmbyen Bergen?: en undersøkelse av Bergens forutsetninger for å bli en ledende region innen spillefilmproduksjon i Norge*, Hovedfagsoppgave ved Institutt for Informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen.

8.1 Aviser og tidsskrift

- Brinch, Sara og Gunnar Iversen (2008), *Leder i Z Filmtidsskrift, Dokumentarfilm #102* [nr1, 2008], side 1
- Ekeberg, Bjørn (2001), *Berg-og-dal-reklame i statskanalen*, Dagens Næringsliv Morgen, 10.07.2001, side 34
- Frogner, Karoline (2007), *Vi trenger et etisk råd*, publisert i Rushprint 06/2007 42. årgang, side 52- 53
- Myren, Hanne (2008) *Bodils dokumentarvisjon*, publisert i Rushprint 03/2008 43. årgang, side 34- 35

- Lismoen, Kjetil (2008) *Leder, Giske has left the building* i Rushprint 02/2008 43. årgang, side 7

8.2 Stortingsmeldinger, rapporter og offentlige dokument

- ECON analyse (2006) *Rammevilkårene for film- og tv-produksjoner og kino*, utarbeidet på forespørsel fra Norske film og TV produsenters forening og Film&Kino, tilgjengelig fra: http://www.regjeringen.no/upload/kilde/kkd/hdk/2005/0010/ddd/pdfv/276267-econ-rapport_2006-001.pdf per: 24.05.08
- *Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner* (2005), tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/Server/Components/Global/ImageStream.aspx?DocId=702> per 14.05.08
- *Forskrift om kringkasting* (2008) tilgjengelig fra: <http://www.lovdata.no/cgi-wift/ldles?doc=/sf/sf/sf-19970228-0153.html> 13.05.08
- Kultur- og kirkedepartementet (2007), *Veiviseren, For det norske filmløftet*, St.meld. nr. 22 (2006- 2007) tilgjengelig fra: <http://www.regjeringen.no/pages/1960808/PDFS/STM200620070022000DDDPDFS.pdf> per: 13.05.08
- Lov om film og videogram (1987), tilgjengelig fra: <http://www.lovdata.no/all/hl-19870515-021.html> per 27.05.08
- Lov om kringkasting (2007) tilgjengelig fra: <http://www.lovdata.no/all/hl-19921204-127.html#map0> per: 13.05.08
- Pedersen, Sverre, Sveinung Golimo, Agnete Haaland, Jon Jerstad og Gunnar Germundson, *Høringssvar- Einarsson- utvalgets rapport om organisering av de statlige virkemidlene på filmområdet*, tilgjengelig fra: http://www.regjeringen.no/upload/kilde/kkd/hdk/2006/0035/ddd/pdfv/305760-norsk_filmforbund_mfl_einarsson.pdf per: 13.05.08
- Rambøll management (2005) *Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen*, på oppdrag fra Kultur- og kirkedepartementet, tilgjengelig fra: http://www.regjeringen.no/upload/kilde/kkd/rap/2005/0001/ddd/pdfv/267957-kartlegging_og_vurdering_av_utviklingen_i_den_norske_filmbransjen-20des2005.pdf per: 24.05.08
- Width, Christian (2008) *Markedet for uavhengige TV produksjoner i Norge*, på oppdrag fra Norske film og TV produsenters forening, tilgjengelig fra: <http://www.dlapiper.com/files/Publication/7162ff7c-0fe6-4b32-8da0->

036ab762a56f/Presentation/PublicationAttachment/8c44e1e9-0342-43f8-b3a2-04f8c1803987/Markedet%20for%20uavhengige%20TV-produksjoner%20i%20Norge.pdf
per: 03.08.08

8.3 Internettartikler og nettsider

- Corax Film (udatert) *Med rett til å drepe* (2002), publisert på coraxvideoproduksjon.no, ukjent publiseringsdato, tilgjengelig fra: <http://coraxvideoproduksjon.no/medrett.php> per: 29.08.08
- Eurimages (udatert) *What we do?*, ukjent publiseringsdato, tilgjengelig fra: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp per: 27.05.08
- Filmweb (udatert) *Smaken av hund*, ukjent publiseringsdato på filmweb.no, tilgjengelig fra: <http://www.filmweb.no/kino/article119071.ece> per: 30.08.08
- Fritt Ord (udatert) *Stiftelsens formål*, publisert på fritt-ord.no, ukjent publiseringsdato, tilgjengelig fra: <http://www.fritt-ord.no/artikkel.asp?AId=5&MId1=1> per: 27.05.08
- Hollo, Terez (2004) *Etiske utfordringer*, publisert 01.04.04, i Rushprint, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=204> per: 19.08.08
- Jensen, Arne (2006) *Ansvar og etikk hever kvaliteten*, publisert 23.08.06 i dn.no (Dagens Næringsliv), tilgjengelig fra: <http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article857358.ece> per: 15.05.08
- Karlsen, Ragnhild Krogvig (2008) *Norsk dokumentarfilm er for feig*, publisert på nrk.no 02.05.08, tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.5550703> per: 28.08.08
- Krogvold, Kristina Meyn (2008) *Filmregionene samler seg*, publisert: 06.03.08 i Rushprint, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=1276> per: 14.05.08
- Køhn, Ivar (2008), *Rapport fra 6. etasje*, publisert: 09.04.08 på Norsk Filmfonds nettsider, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1990&Hgf=1> per: 27.04.08
- Larsen, Prami (2006), *Støtte*, publisert: 23.11.06 på Det Danske Filminstituttets nettsider, tilgjengelig fra: <http://www.dfi.dk/filmstoette/filmvaerkstedet/stoette/stoette.htm> per: 15.05.08
- Lismoen, Kjetil (2006) *En smak av sensur?*, publisert: 16.06.06 på Rushprint.no, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=626> per: 24.08.08
- Magnor, Gunhild Westhagen (2006) *Ute i felten*, publiser på rushprint.no 23.11.06 tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=785> per: 30.08.08

- Mediadesk (udatert) *MEDIA Desk Norge, TV- distribusjon*, ukjent publiseringsdato på mediadesk.no, tilgjengelig fra: <http://www.mediadesk.no/icm.aspx?PageId=1277> per: 25.04.08
- Medienorge (udatert) *Besøkstall fra Filmtoppen*, utarbeidet av Film&Kino, ukjent publiseringsdato på medienorge.uib.no, tilgjengelig fra: <http://www.medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=kino&queryID=162> per: 07.08.08
- Medietilsynet (2003), *Gebyr ilagt NRK for brudd på forbudet mot kjøpsoppmuntrende visning av sponsors produkter i dokumentaren "Terje Håkonsen – katta fra Telemark"* publisert på smf.no 13.10. 03. Tilgjengelig fra: <http://www.smf.no/sw653.asp> per: 30.08.08
- Medietilsynets filmdatabase (udatert) *Filmdatabase – fritekstsøk, søkeord: dokumentar*, ukjent publiseringsdato på medietilsynet.no, tilgjengelig fra: <http://film.medietilsynet.no/Filmdatabase/Soek?qs=91&SokTekst=dokumentar&ordr=land&> per: 07.08.08
- Nordisk Film- og TV- Fond (udatert) Nordisk Film- og TV- Fond, retningslinjer [no], ukjent publiseringsdato på nordiskfilmogtvfond.com, tilgjengelig fra: http://www.nordiskfilmogtvfond.com/managed_assets/files/guidelines-norwegian-16.04.08.pdf per: 25.04.08
- Norsk filmfond (2008) *Nyheter fra Utviklings- og produksjonsavdelingen*, publisert 30.06.08, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=2050&Hgf=1> per: 18.08.08
- Norsk filmfond (2007) *Utlysning produsentstøtte 2008*, publisert 11.06.07, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1722&Hgf=1> per: 14.05.08
- Norsk filmfond (2005) *Det uskyldige Norge*, publisert i 2005, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1482> per: 01.09.08
- Norsk filmfond (udatert: a) *Nøkkeltall for norske kinofilmer 1994- dags dato*, ukjent publiseringsdato på filmfondet.no, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/Server/Components/Global/ImageStream.aspx?DocId=791> per: 01.09.08
- Norsk filmfond (udatert: b) *Disponible midler 2007*, ukjent publiseringsdato, tilgjengelig fra: <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1007> per: 14.05.08
- Norsk Presseforbund (2007) *Tekstreklame og sponsing (Tekstreklameplakaten)*, publisert: 28.09.07, tilgjengelig fra: http://presse.no/Spesial/Skjulte_artikler/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=274 per: 14.05.08
- NRK (2008) *Referat fra produsentmøtet hos NRK 02.04.2008* (ukjent publiseringsdato).

- Tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/contentfile/file/1.5606978!produsentmote020408.pdf>
per: 12.05.08
- NRK (2006) *NRK stopper krigsdokumentar*, publisert på nrk.no 31.03.06, tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5592256.html> per: 28.08.08
 - NTB/Hegnar Online (2008) *Giske gleder seg over filmåret*, publisert i Hegnar Online 08.05.08, tilgjengelig fra: <http://www.hegnar.no/okonomi/article270688.ece> per: 13.05.08
 - Produsentforeningen (2008) *Produsentforeningen Vestlandet etablert*, publisert: 15.04.08. tilgjengelig fra: <http://www.produsentforeningen.no/nyheter/nyhet.html?id=3836> per: 13.05.08
 - Produsentforeningen (udatert) *Medlemskap*, ukjent publiseringsdato, tilgjengelig fra: <http://www.produsentforeningen.no/medlemskap.html> per: 27.08.08
 - Regjeringen (2001) *Konsesjonsvilkår for TV 2 AS i perioden 1. januar 2003 til 31. desember 2009*, publisert på regjeringen.no 15.10.01, tilgjengelige fra: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/andre/konsesjon/2001/Konsesjonsvilkar-for-TV-2-AS-i-perioden-1-januar-2003-til-31-desember-2009.html?id=98962> per: 01.09.08
 - Rushprint (2006) *En bitter smak*, publisert på Rushprint.no 23.06.06, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=638> per: 24.08.08
 - Rushprint (2008) *Bransjerådet er klart*, publisert på Rushprint.no 24.04.08, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=1343> per: 13.05.08
 - Smaken av hund (2007) *Fritt Ord- juryens begrunnelse*, publisert på smakenavhund.no 25.02.07, tilgjengelig fra: <http://smakenavhund.no/pages/omsmaken.asp>, per: 30.08.08
 - TNS- gallup (2008), *Seertall for uke 10*, udatert, tilgjengelig på: <http://www.tns-gallup.no/?did=9078719> per: 08.08.08
 - Valebrokk, Kåre (2006) *"Et lite stykke Norge" til besvær*, publisert på aftenposten.no 09.04.06, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article1273029.ece> per: 28.08.08
 - Årsheim, Turid (2007) *Utfordrer tv- kanalene*, publisert på rushprint.no 21.03.07, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=897> per: 28.08.08
 - Årsheim, Turid (2006) *Feilslått kritikk*, publisert på rushprint.no 08.11.06, tilgjengelig fra: <http://www.rushprint.no/index.asp?section=news&newsId=766> per: 30.08.08

9 Vedlegg

9.1 Intervjuguide:

1) Personalia:

- Navn:
- Utdannelse:
- Erfaring/ «CV»:
- Yrke/tittel:
- Type arbeid/oppgaver:
- Hva fikk deg /inspirerte deg til å ville lage akkurat dokumentarfilm?

2) Etikk

- Kan du gi meg et eksempel på hva som er en god dokumentarfilm?
 - o Hvorfor er denne/liknende filmer god (i forhold til problematikk, finansiering, ballanse mellom kilder osv.)?
- Hvordan definerer du dokumentarfilm?
- Finnes det en egen etikk for dokumentarfilmfeltet?
- Hvordan bør dokumentarfilmskapere forholde seg til (presse-) etikk?
- Hvor nært knytter du dokumentarfilmgenren opp mot den journalistiske tradisjonen?
- Hvordan skiller dokumentarfilm laget for TV seg fra filmer laget for kino?

3) Fremgangsmåte/finansiering

- Hvordan vokster ideene til filmene fram? Hvem tar initiativet?
 - o Hvem kontakter hvem? Film på oppdrag?
- Hvordan går dere fram for å få finansiering? Søknad til ulike fond, næringsliv osv.?
- Hvordan påvirker de eksisterende finansieringsformene dokumentarfilmens innhold?
- Er det noen dere ikke vil la sponse produksjonen? I så fall hvorfor?
- Gjennomsnittlig produksjonsbudsjett for deg/ditt firma? Topp og bunn budsjetter?
- Visningsrett (NRK/TV2)- hvor mye i kroner?
- På hvilket stadium i produksjonen får dere vanligvis solgt visningsretten til kringkaster?
- På hvilket tidspunkt i produksjonen får dere vanligvis distribusjonsavtaler for kinofilm.
- Fullfinansiering fra kringkaster, hvor vanlig er dette?
- Hvor vanskelig/lett er det å få til?

4) Generelt om problematikken

- Hvordan ser du på utviklingen av sjangeren de siste årene (i Norge)?
 - o Generelt (som sjanger) og i forhold til finansiering.
- Dokumentarfilm vs. film på oppdrag vs. Informasjonsfilm - hvor går grensen?
- Forholdet mellom finansierer, innhold og mulig påvirkning; er dette en problematikk du anser for å være utbredt og aktuell (i dag/utvikling de siste årene)?
 - o Hvilken kjennskap har du til brudd på lovverket/det presseetiske rammeverket i forhold til eksponering av sponsor, sponsors innvirkning på innhold osv?
Grensetilfeller?
- Fører sponsering til at noen problematikker/tema blir dekket grundigere enn andre?
- Blir noen tema oversett eller forkastet på grunn av manglende sponsorteft?
- Blir noen tema oversett eller forkastet på grunn av antatte ønsker om tema hos kringkaster?

5) Dokumentarfilmens uavhengighet

- Hvordan opprettholder dere uavhengigheten?
- På hvilken måte blir sponsors intensjoner og mål synliggjort?
- Sponsorenes rolle i forhold til programserien?
 - o Har sponsor hatt innvirkning på filmens innhold?
 - o Kildebruk - i hvilken grad blir sponsor/oppdragsgiver brukt som, eller til å finne kilder?
- Har du noen gang bevisst eller ubevisst «spilt på lag» med sponsors ønsker i forhold til produksjonens innhold?